474

LES GRANDS ARTISTES

LUINI

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Boucher, par Gustave Kahn.
Canaletto (Les), par Octave Uzanne.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Louis David, par Charles Saunier.
Eugène Delacroix, par Maurice Tourneux.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par E. Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hogarth, par François Benoit.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Lysippe, par Maxime Collignon.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Velazquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

Volumes à paraître :

Fra Angelico, par André Pératé.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
Paul Potter, par Émile Michel.
Puvis de Chavannes, par Paul Desjardins.

6430-05. — Corbeil. Imprimerie Ed. Crété.

ND
623
.L9
G38.x

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

LUINI

PAR

PIERRE GAUTHIEZ

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

A

M. LUCA BELTRAMI

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

LUINI

I

On pourrait presque répéter, pour Bernardino Luini, la grande parole qui fut prononcée sur Memling : « Connu, comme Dieu, seulement par ses œuvres ! » tant la vie de l'artiste est vague, pauvre de dates et de faits.

Encore ne saurait-on point connaître ses œuvres capitales, sans fouiller dans la Lombardie et dans le canton du Tessin. C'est là que l'on connaît la joie de retrouver les peintures d'un maître, aux places mêmes où il les composait. C'est ainsi que l'on se laisse pénétrer par la magie du « peintre suave », surnom choisi par ses rivaux inférieurs.

Les contemporains, dans ce prolixe XVIe siècle, ne disent presque rien sur Luini ; à peine une ligne çà et là, qu'il faut découvrir dans des commentaires confus ou parmi des tirades lourdes. Dans son rare et très rare ouvrage à l'imitation de Vitruve, le Milanais César Cesariano nomme seulement Luini après le Bramantino. Le copieux Lomazzo,

qui prône avant tous son « vieux maître » Gaudenzio Ferrari, n'est guère précis au sujet de Bernardino ; quant au trop fameux Vasari, jamais il n'a mieux mérité le reproche d'être « uniquement soucieux d'élever au ciel sa Toscane ».

Mais, s'il est trop vrai que le nom même de l'artiste est incertain, que la forme en varie suivant les auteurs, si l'on a peine, parmi tant d'archives qui comblent les villes italiennes, à recueillir quelques fragments de son histoire et quelques traces de sa vie, le meilleur de lui-même a survécu : son œuvre demeure, et dans le pays même, sur les anciennes murailles où il la peignit.

Pour un novice, qui vient d'outre-monts, et descend par la route miraculeuse du Saint-Gothard vers la lumière et l'idéal, c'est une révélation. Il redit le mot de l'antique historien : « Toute la Lombardie est ornée et remplie des œuvres de ce peintre excellent. » Les dates aussi, le peu de dates que l'on glane, c'est dans ses ouvrages qu'elles apparaissent, et les meilleurs documents, les vraies archives, ce sont les chiffres que sa main traçait à la lisière des fresques.

Tout de suite, on sent fondre, devant l'éclat de la réalité, les théories fameuses que les livres échafaudèrent. On a lu, et l'on a cru peut-être, que l'art est l'expression de la société, que les artistes sont façonnés par leur patrie, par leur époque ; et l'on découvre un créateur de figures mystiques, un infatigable ouvrier de calme, de douceur, de rêve et de tendresse, dans un peintre qui conçoit et qui

enlumine au début du XVIe siècle, en Lombardie. Cet homme vit dans une période affreuse, parmi les pestes et les guerres, dans la frénésie de la force, au milieu d'immondes soldats et devant les orgies, les massacres, l'enfer de la bestialité déchaînée. Il naît, il grandit et il reste dans la Haute-Italie, c'est-à-dire dans le champ clos éternel des pires batailles; c'est là que s'entrechoquent les armées d'Allemagne et de France, les Espagnols et les Gascons, les troupes du Pape avec celles de Venise, ennemis, amis, suivant le mensonge d'hier et la paie d'aujourd'hui, Ligues d'Empire et Ligues très chrétiennes, bandits à couronne et mercenaires à tiare, pendant que le peuple jeté de l'un à l'autre meurt de faim, sans autre consolation que l'égalité des fléaux et les épidémies qui frappent aussi bien les gens à cuirasse et à panache, que les artisans ruinés ou les paysans fugitifs.

Dans ces misères, il va naître, sans doute, un imagier de tragédies, un peintre qui fera frémir toute cette chair sacrifiée? Il naît Bernardino Luini. Cloîtré dans son œuvre fervente, tout aux voluptés idéales, il ne ressent pas plus le souffle des tempêtes qui ravagent l'Italie, il ne soupçonne pas mieux le monde d'horreur et de crime que ne faisait l'Angelico dans sa cellule de Saint-Marc, à Florence. Il y a des Saint Roch, dans ses œuvres, et ils montrent à leur genou la trace de la peste; mais si le peintre a figuré la plaie d'après nature, il ne s'en est pas plus ému que des blessures navrant un Saint Sébastien ou de la roue déchirant une Sainte Catherine.

Il convient de l'imiter. Il faut suivre, dans sa vie, le seul chemin que montrent ses œuvres, et s'en tenir à ce trésor merveilleux où tout ce qui est de lui subsiste intact.

On n'a jamais élevé le moindre doute sur le prénom du peintre : *Bernardino*, c'est ce que l'on trouve partout. Quant au nom de famille, en véritable artiste de la Renaissance, il signe sous la forme latine : *Lovinus*. Les uns traduisent par « de Luino » ; il serait né dans la bourgade du lac Majeur qui prétend conserver, parmi des fresques en ruines, quelques vestiges de peinture où l'on reconnaît mal sa main. Mais rien ne permet d'affirmer cette légende ; les archives notariales de Milan n'ont rien révélé qui la rende plus solide. Puisque les plus anciens textes imprimés du temps disent « Lupino », pourquoi chercher autre chose ? Cesariano, qui écrivait et publiait au moment même où l'artiste était dans sa première force, est pourtant un bon témoin ; et l'on devrait peut-être perdre la manie de contredire, par système, les contemporains et ceux du pays même, lesquels devaient voir et savoir mieux qu'un érudit arrivé trois ou quatre siècles après.

« Citons encore, dit le commentateur de Vitruve, maints peintres milanais, nos compagnons : ... dans l'art de peindre les murailles, en quelque partie que ce soit de l'architecture, Bernardo Triviliano ; non moins Bartholomeo ou le Bramantino ; et Bernardino de Lupino. »

Et ce nom de Lupino n'est point du tout, comme le voulait un critique au nom sonore, « un sobriquet ridi-

Cliché Montabone.

LE BAIN DES NYMPHES.
(Palais-Royal à Milan.)

cule » dont Vasari l'eût affublé. Vasari n'a point de génie ; a-t-il même du talent ? Mais talent ou génie sont rares, même parmi les historiens de la peinture, et dans tous les siècles ; il ne faut pas être sévère : que ferions-nous sans les *Vite* de Vasari ? Plût au ciel que le bonhomme eût écrit davantage, au lieu de barbouiller le Palais Vieux ou de couvrir les fresques de Santa-Croce sous ses malencontreux placages. Le nom de Lupino, c'est tout uniment Louveau, Louvart, ou bien Lupin, un nom commun, qui fut peut-être un sobriquet à l'origine, comme tant d'autres noms illustres ou plébéiens ; il n'y a là rien d'étrange ni de grotesque, sauf l'étonnement du critique.

Au reste, pour l'éternité, pour la gloire, le vrai nom c'est Luini, ce nom caressant et suave, qui s'est formé par miracle, si bien fait pour celui que l'historien d'Arezzo nomma : « peintre très délicat, fort gracieux ». Venons à la vie de Luini, aux ouvrages de Luini, l'une mal connue, incomplète et voilée, les autres tout éblouissants de fraîcheur et de lumière.

On connaît mal Bernardino Luini, lorsqu'on n'a point vécu dans la Lombardie et dans le Tessin ; car il fut, avant tout, et malgré des toiles nombreuses et ravissantes, un *frescante*, un peintre de fresques, métier assez rare dans nos pays ; quelques fragments, trop souvent médiocres, furent transportés par hasard loin du lieu où il les avait composés pour des décorations disparues, mais tous les grands ouvrages restent aux murailles des églises, des monastères. Faveur sans prix, nous les pouvons étu-

dier dans la clarté même pour laquelle l'artiste les a composés, sur la pierre qui fut enduite sous ses yeux, et que caressait sa main; souvent les retouches dernières apparaissent, et la pensée est vierge. Ce ne sont plus là ces demi-cadavres rangés sur les cellules funéraires des musées; ce sont des reliques d'où la vie n'a point disparu.

Leur première grâce, c'est de dissiper cette fable, agencée et propagée par les doctrinaires de l'art, fable malheureuse, gauchement créée par le pédantisme, et qui confondait Luini dans l'ombre de Léonard. D'abord, il est singulier d'arranger une école autour d'un artiste subtil jusqu'au mystère, tel que fut le Vinci; sur toutes les salles où l'on professe l'esthétique, sur tous les endroits où l'on vend les livres des esthéticiens, il faudrait graver ces quelques lignes d'un maître souverain : « Ce mot d'école ne signifie rien : le vrai dans l'art est relatif à la personne seule qui écrit, peint ou compose dans quelque genre que ce soit; le vrai que je dégagerai dans la nature n'est pas celui qui frappera tel autre peintre, mon élève ou non. Par conséquent, on ne peut transmettre le sentiment du beau et du vrai, et l'expression « faire école » n'a point de sens. »

Si l'on ôtait à la critique les expressions vides de sens, on l'appauvrirait trop. Mais enfin, jamais elle n'a confondu les ouvrages de Luini parmi les peintures attribuées au Vinci, que pour les tableaux peints à l'huile; or, ce n'est pas une hérésie, non pas même une hardiesse, d'assurer que les fresques de Bernardino Luini composent son œuvre

Cliché Alinari.

SAINTE CATHERINE DÉPOSÉE AU TOMBEAU PAR LES ANGES.
(Musée de Brera, Milan.)

capitale, son œuvre presque tout entière. Même les ouvrages importants qu'il peignit à l'huile sont ces énormes tableaux d'autel, ceux du Duomo à Côme, celui de Legnano ; indiscutables, immuables par leur place, leur origine et leur nature, ils tiennent souvent de la fresque par leur composition, leur style et certains de leurs procédés.

Quelques autres marchands d' « écoles » ont été plus audacieux ; ils ont voulu placer Luini à la suite de Gaudenzio Ferrari ; dans son « Temple de la Peinture », édifice baroque, espèce d'Académie scolastique, l'aveugle Lomazzo proclama que « Bernardino Lovino imita Gaudenzio Ferrari quant à l'expression des sujets religieux, attendu que, pour la manière, il fut semblable à Raphaël ». C'est dire beaucoup de folies en peu de mots. Un plus récent critique, idéaliste autrement exalté que Lomazzo, et précurseur, parfois inspiré, de doctrines trop contestables, A.-F. Rio, le Veuillot de l'esthétique, affirme gravement que « le témoignage positif de Lomazzo met hors de doute cette double imitation ». Il ajoute, non sans prudence, « qu'elle ne frappe pas toujours l'observateur au premier abord ».

Ni au premier, ni au centième ; et l'oracle de Lomazzo, jour après jour, mois après mois, à mesure que l'on pénètre plus profondément Luini par une étude scrupuleuse, apparaît toujours plus bizarre, hétéroclite et saugrenu. Cette sentence d'écolâtre est bien digne d'aller rejoindre dans le néant des manuels ou des encyclopédies

tant d'autres maximes produites par le même esprit pédantesque ; bonnes à ravir des professeurs, à émailler des cours publics, mais également étrangères à l'art et à la vérité. Un tel axiome, nul comme toutes les formules, et vide, et stérile, n'a point force de loi parce qu'il vient d'un Lomazzo.

Les origines de l'art ineffable que Luini révéla, s'il faut les chercher pour complaire aux traditions, c'est à Milan, c'est dans les anciens maîtres lombards qu'on les découvrira. Des peintres, à peu près connus, mais dont les ouvrages sont difficiles à nommer avec une pleine assurance, par exemple, Vincenzo Foppa ; d'autres maîtres encore, curieux, savoureux, mais anonymes : tels sont les précurseurs directs de Luini. Les ancêtres de sa peinture, comme ceux de son sang, demeurent à demi cachés.

Devant quelques tableaux d'artistes anciens, conservés au musée de Brera, — ce trésor de merveilles où ressuscite l'art lombard, — aucun doute ne reste plus : c'est, dès le vestibule, un ange qui conduit un enfant par la main ; cela est peint en clair-obscur ; qu'on rapproche cet ouvrage des grisailles peintes par Luini, pour voir comment cette manière de l'antique École lombarde, cette façon un peu naïve et ronde de poser la touche, subsiste, en se transformant dans la manière audacieuse de Luini, mais sans que les qualités de grâce et de force disparaissent sous la technique devenue plus parfaite. Et, dans un autre fragment, qui décorait le réfectoire au couvent de l'Incoronata, deux

Cliché Alinari.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, SAINT ANTOINE ET SAINTE BARBE.

(Musée de Brera.)

saints en habits épiscopaux sont les aïeux de ces vieillards, moines, évêques, grands prêtres, que Luini figurait avec tant de verve et d'autorité.

Dès les premiers travaux du peintre, cette vérité resplendit. S'il est au monde un ouvrage de Vincenzo Foppa qui soit tenu pour authentique, c'est le *Saint Sébastien martyr*; il suffirait pour négliger Zenale, pour omettre même de parti pris, dans l'ascendance de Luini, ce contemporain de génie qui est Ambroise de Fossano, surnommé le Bergognone ; tant cette œuvre vaste, capitale, de Foppa, montre quels liens étroits relient Luini aux maîtres de son terroir natal.

Car, on peut hésiter toujours sur le lieu précis de sa naissance, malgré l'inscription tracée sur une de ses œuvres et qui le déclare « Milanais ». Il y a tant de peintres dits Florentins et qui sont simplement Toscans ! Mais on n'a jamais supposé que Luini, Milanais ou non, soit né loin de Milan, du moins en dehors du Bas-Tessin ou de la Lombardie, dans cette contrée d'élection qui s'ouvre aux dernières racines du Saint-Gothard et s'étend jusqu'aux rives sablonneuses des fleuves milanais. C'est là qu'on apprend à l'aimer, c'est là qu'il faut trouver ses œuvres, le revoir, comme le Vinci...

> ... A l'ombre
> Des glaciers et des pins qui ferment son pays.

Mieux que le Vinci même, car il n'a jamais changé de domaine, fidèle à la douce contrée qui le nourrit, le fait

poète, et explique tout entier. S'il n'a point subi l'influence éphémère de son époque, artiste assez puissant pour se retirer jusque vers les puissances éternelles de la nature et de la race, il a fait fleurir en son art ces dons de la patrie lombarde, la magie souveraine de la grâce et ce pouvoir de vie puissante et rare qui imprègne le pays et les créatures. Cette Lombardie, qui ensorcelle les plus froids et détend les plus secs, rêve éternel des conquérants, des artistes et des poètes, a donné la sève et le charme ; n'a-t-elle pas mûri déjà, pour les pays du Nord, l'architecture byzantine en architecture romane ? Elle va faire maintenant, avec Bernardino Luini, s'exalter l'art de la décoration pittoresque jusqu'à son expression suprême ; et cela, sans sacrifier, comme on le fait trop souvent dans l'Italie centrale, la vérité ni la nature.

Le nom de Luini demeure donc, en somme, assez incertain dans sa forme primitive ; de même, la date de sa naissance : on la devra placer dans les trente dernières années du xve siècle, entre l'année 1470 et l'année 1480 ; à dix ans près, c'est ce qu'on peut dire sans trop d'ambition.

Voici les dates capitales : en 1507, il est un maître, il travaille en pleine lumière ; en 1512, on le trouve à Chiaravalle et à Milan ; les archives de Legnano témoignent pour 1516 ; en 1521, César Cesariano le nomme parmi les premiers dans l'art de la fresque, et l'une de ses plus belles peintures, exposée maintenant au musée de Brera comme venant de l'église Sainte-Marie-à-Brera, conserve aussi le millésime MDXXI ; on a supposé sans invraisem-

Cliché Montabone.

MARIAGE DE LA VIERGE ET DE SAINT JOSEPH.

PERSONNAGES DU CORTÉGE
(Musée de Brera.)

LA VIERGE ET SAINT JOSEPH
(Musée de Brera.)

blanc qu'il commença de décorer le Monastère Majeur à Milan, pour le compte de Bentivoglio, de 1522 à 1524; une scène figurée à Saronno parle pour l'année 1525 ; on trouve les dates de 1529 et 1530 inscrites à Lugano, et dans la chapelle latérale du Monastère Majeur ; un texte retrouvé à Lugano, par MM. Mazzetti et Motta, semble fixer avant juillet 1532 la date où Luini mourut; un reçu, d'ailleurs, le fait vivre en 1533. Enfin, une chronique conservée à Notre-Dame de Saronno semblerait contredire ce texte, et marquer encore un autre séjour de Luini dans ce sanctuaire privilégié, en 1547. Rien de plus ne s'est révélé jusqu'à présent, qui soit tout à fait authentique.

Avant d'étudier tant de fresques, il convient de rappeler la technique d'un art perdu désormais par la singulière pratique d'appliquer aux murailles les toiles peintes et marouflées. La vraie fresque, l'ancienne fresque inimitable et presque parfaite entre les mains d'artisans habiles, procédait ainsi qu'il suit : sur la muraille, où la peinture devait se composer, l'artiste faisait étendre un enduit formé de chaux et de sable soigneusement tamisé, ou bien encore de pouzzolane ; la pouzzolane naturelle (sable formé par les détritus volcaniques) servait en Italie, celle de Naples était la plus estimée ; mais en général, on fabriquait une pouzzolane artificielle avec un sable fin, de la même origine volcanique, auquel on ajoutait environ sa cinquième partie d'oxyde de fer, et quelque peu de chaux. Cet enduit, après avoir été préparé par quelques jours de repos en mélange, était appliqué, frais encore, et devait

être peint durant qu'il restait frais : d'où le nom « fresco ». Cet apprêt, c'était l'*intonaco* ou mieux l'*intonico*, le stuc, le crépi le plus lisse, extrêmement mince, et parfois posé sur une autre couche rugueuse, comme sur un premier tissu. On comprend maintenant pourquoi, dans un document, on lira : « Messire Bernardin de Luvino, peintre, s'est accordé à peindre le Christ avec ses douze compagnons dans l'oratoire... et un jeune homme, son aide, lui tenait la chaux préparée et mêlée, et aussi toujours il avait un garçon pour le servir. »

C'est qu'il ne fallait ni lenteur, ni retard, dans cette peinture rapide, sans repentirs : l'artiste arrivait avec un double modèle de sa composition. L'un des deux cartons, celui du dessin original, restait sous ses yeux et sous les yeux des acolytes qui l'aidaient ou le suppléaient ; l'autre, qui était un dessin piqué, c'est-à-dire épinglé sur le premier, de manière à reproduire tous les contours comme un patron, se découpait jour par jour, partie après partie, suivant ce que l'on prétendait recouvrir. Le calque se faisait sur l'enduit avec du fusain, ou de la sanguine ; on reprenait ensuite avec une pointe tous les linéaments tracés par le poncis au pointillé. Puis, le dessin bien arrêté, le maître commençait à peindre au jour la journée, en prenant la fresque par le haut, afin d'éviter les suintements de l'enduit sur les parties déjà peintes.

Le génie libre et fécond d'un Luini convenait à cette peinture où l'hésitation n'était pas possible ; il y était aidé par des disciples, mais l'unité de toutes les compositions

Cliché Montabone.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN-BAPTISTE.

(Musée de Brera.)

prouve que l'ensemble est toujours de lui, si quelques détails étaient confiés à ses aides. S'il fallait une preuve nouvelle pour faire éclater les erreurs de ceux qui ont voulu le mettre à l'ombre du Vinci, le seul fait que Luini fut toujours et avant tout un grand « frescante » la donnerait encore; entre la peinture méditée, raffinée, du subtil et de l'inquiet Léonard, et cette joyeuse, fougueuse, primesautière peinture de Luini, c'est comme un abîme ; le Vinci n'usa de la fresque, trop libre et sommaire pour lui, que par hasard et avec des inventions où elle perdait son caractère même. Luini la prit telle qu'il la trouvait, il se sentait avide des vastes espaces et des décorations improvisées avec allégresse. Les simples couleurs qu'on devait employer pour la fresque, ces terres délayées d'eau pure, lui suffisaient ; les autres couleurs plus complexes et raffinées, celles qui, d'après l'ancienne technique, « ont en haine la chaux, la lune et les vents austraux », il les connaîtra, mais comme par aventure ; et ses tableaux à l'huile ou ses tableaux à la colle d'œuf ne seront, malgré leur valeur et leur nombre, qu'un hasard dans son œuvre énorme.

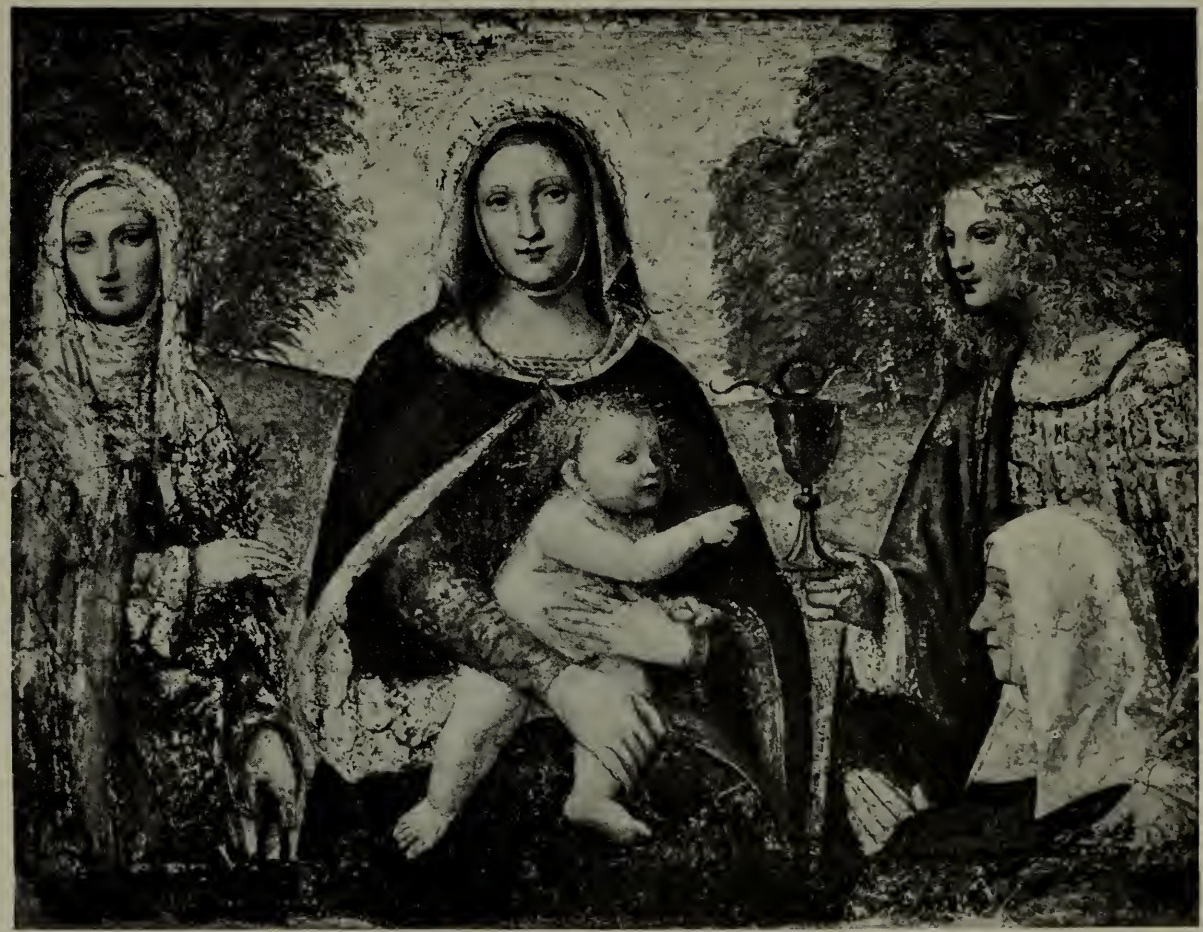
Même si l'on se fie à l'incomplète inscription : « Bernardinus Mediolanensis 1507 », qui se lit sur la Madone de Venise, on ne saurait choisir avec une pleine certitude entre les deux dates présumées de la naissance, 1470 et 1480 ; à dix ans près, il n'y a nulle raison pour que le peintre ait donné cet ouvrage à trente-sept ans plutôt qu'à vingt-sept. Et au surplus, qu'importe ?

En l'année 1507, encore, Bernardino Luini peignait, à Milan, dans cette église Sainte-Marie-de-la-Passion qui porte une inscription sublime : *Amori et dolori sacrum* « consacrée à l'amour et à la douleur ».

Il avait peut-être produit à ce moment la plus grande partie de la vaste décoration pour la villa Pelucca; ce fut sa première œuvre d'ensemble. Une maison de campagne et un couvent, sa vie tout entière se passera dans ces asiles.

Au milieu des essais, encore hybrides, de Bernardino Luini, une des qualités primordiales de son art commence à poindre, se fait jour, et elle va grandir sans cesse. C'est la vérité, la verdeur d'une inspiration originale. Dans un siècle de formules, qui finira par étouffer sous les formules, le peintre s'efforce à penser pour lui seul, il tente de trouver ses moyens d'expression en lui-même : le *Bain des Nymphes*, que l'on voit au Palais-Royal de Milan, ce sont des filles, de belles filles lombardes, qui retiraient leurs vêtements au bord de la rivière, dans une campagne riante ; telles le peintre les a faites, avec leur grâce naïve et robuste : elles enlèvent leurs chemises, montrent leurs dos savoureux, leurs jambes musclées, leurs fermes attaches et leurs poitrines en pleine fleur; l'éclat de leur chair est baigné par cette lumière de la Lombardie, d'une suavité profonde.

Et, déjà, l'on peut pressentir qu'on a trouvé le peintre de la beauté lombarde. Comment donc un artiste, sec et subtil, mais amoureux du Milanais et tout imprégné par le



Cliché Alinari.

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS, SAINTE MARTHE, SAINT JEAN ET UNE NONNE.

(Musée de Brera.)

charme de la vie lombarde, a-t-il pu, sans y songer, écrire un jour cet axiome par trop bizarre : « Aucun grand peintre n'a rendu la beauté lombarde immortelle par ses tableaux » ?

Le type même de la femme, tel qu'il se retrouve, ineffable et toujours nouveau dans sa grâce pareille, d'œuvre en œuvre, de fresque en fresque, ce type créé par Luini commence à se dévoiler ici ; les yeux se taisent encore, mais les bouches parlent déjà.

Ceux qui conçoivent un Luini marchant derrière Léonard de Vinci, dans son ombre, ont-ils vécu en Lombardie ? S'ils y vivaient, ont-ils ouvert les yeux et regardé la vie, au lieu de compiler leurs notes et d'user les vieux inventaires ? Ils auraient pu s'apercevoir que les femmes de Léonard, les femmes de Luini, courent les rues des villes et les routes de la campagne ; tous deux, le grand peintre de chevalet aussi bien que le *frescante*, peignaient les belles filles qui passaient près d'eux, avec les yeux lombards, aux paupières lourdes et ambrées, les joues opulentes au modelé si moelleux, le riche sourire des lèvres et des narines voluptueuses, le menton sans arête vive ou ligne dure, comme fondu dans la douceur d'une ombre caressante ; et cette sveltesse du col, faite de langueur et de force, qui donne la grâce et l'attrait. Le romancier qui célébra toute la terre lombarde a dit ces choses ; les romans parlent mieux que les érudits : « Cette beauté, disait Manzoni, cette beauté suave ensemble et majestueuse, qui brille dans le sang lombard ! »

Venu de l'âpre Florence, où Montaigne trouva « si peu de beles fames », Léonard de Vinci devait éprouver l'ensorcellement de la Lombardie, de Milan, « si pareille aux cités françaises » de la Touraine, où sa vie devait s'achever ; ce climat lombard, aux mollesses féminines, ces femmes, ces adolescents avec leurs longs yeux, avec la pulpe de leurs belles joues, l'ombre voluptueuse de leurs regards et de leurs traits, la langueur appesantie de leur démarche ; l'artiste de tous les raffinements, de toutes les recherches, devait aimer cette race lente et douce, qui paraît lassée par le bonheur de vivre au milieu de ces terres fécondes et fiévreuses, où les récoltes d'un sol gras montent jusqu'aux branches des arbres et les comblent de leurs guirlandes.

Le monde des grands artistes n'est point composé de professeurs et de disciples, mais d'hommes libres et vivants ; et le nom de maître, suprême honneur, n'a point le sens ridicule de magister. Par malheur, ce sont trop souvent les pédants qui étudient l'art, et ils le décrivent à l'image de leur pensée. Au lieu d'aller répétant, comme une consigne de sentinelles, que Léonard a fait subir son influence aux maîtres de la Lombardie, ne vaudrait-il pas mieux croire qu'il a senti les sortilèges du pays lombard ?

C'est, sans doute, pendant ces mêmes années du début, que Bernardino Luini peignait, à Milan, pour Jean-François Rabbia, les *Métamorphoses* d'Ovide, dont il semble nous rester quelques fragments. « C'était, dit Vasari, dans une maison qui jouxtait le Saint Sépulcre, et il décora la

Cliché Alinari.

LA PRESENTATION DE JÉSUS AU TEMPLE.
(Église de Saronno.)

façade, les arcades, les salles et les chambres, y faisant maintes métamorphoses d'Ovide, et autres fables, avec belles et bonnes figures, et travaillées délicatement. » La *Métamorphose de Daphné* vient peut-être de là.

Mais on touche bientôt à un premier chef-d'œuvre. De cette villa Pelucca, où l'on trouvait encore en 1817 un élevage modèle en même temps que les « excellentes peintures » de jadis, il est sorti, pour le musée de Brera, la *Sainte Catherine transportée par les Anges.*

C'est une légende qui fait entrevoir la raison de cette aventure singulière, et laisse comprendre comment un pareil chef-d'œuvre se trouve au milieu de fresques, déjà charmantes il est vrai, mais encore inférieures et de second ordre pour ceux qui connaissent le vrai Luini. Contée deux fois, en termes différents, et présentée tantôt comme une intrigue à guet-apens et tantôt sous la forme plus simple d'un conte amoureux, c'est peut-être chez César Cantù que cette tradition garde le plus de charme et de clarté. L'historien d'un peintre a le droit de choisir les plus beaux récits, quand la certitude est la même.

Or donc, Bernardino Luini, jeune, et d'une beauté virile, fougueux, hasardeux, affronteur, avait commencé l'ornement de la maison Pelucca ; il était là dans une famille antique, et l'on retrouve encore un aqueduc qui appartenait aux Pelucchi dès 1180. Lorsque Bernardino, fuyant une de ces pestes si fréquentes à Milan, arrivait à la villa, les seigneurs du lieu ne pouvaient voir en lui qu'un ouvrier d'art, sans importance ; comme tous les nobles de

ce temps et de cette contrée, ils aimaient les bonnes peintures, et la première renommée de Luini les encourageait à l'employer ; peut-être espéraient-ils, en sages propriétaires, payer moins un jeune homme habile, encore nomade et incertain.

Mais une jeune fille de la maison, Laura, née de Guidotto Pelucchi, belle à miracle, regarda beaucoup plus l'artiste que les peintures ; Bernardino et Laura s'aimèrent, et, pour demeurer fidèle au pauvre peintre, la demoiselle refusa le « cavalier » qu'on lui présentait ; la famille, suivant l'usage, l'enferma dans un monastère, à Lugano.

Entre temps, Luini, sans doute afin de détourner une passion qui l'effrayait par sa puissance et par les dangers évidents qu'elle faisait naître pour lui comme pour Laura, s'était résolu à quitter la Pelucca, il était revenu travailler à Milan ; il entreprenait de décorer une chapelle, en l'église de Saint-Georges-au-Palais. Le curé, méchant connaisseur, mais qui prétendait s'y connaître, fut jaloux de voir les travaux du peintre et d'étaler sa compétence ; il monta sur les échafaudages, fit l'important, se répandit en critiques ; un mouvement un peu trop vif du peintre, qui s'exaspérait, une bourrade même, disait-on, fit perdre l'équilibre au bonhomme, qui chancela, perdit pied, et s'assomma sur les dalles. Alors, Luini s'enfuit de Milan, revint dans le cher asile de la villa, se remit à son œuvre et à son amour, jusqu'au scandale provoqué par la morgue des Pelucchi.

Cette légende ferait comprendre un fait profondément obscur, que toute l'érudition du monde ne peut expliquer.

On se demandait, à la moindre réflexion devant les œuvres, comment le même peintre, à la même époque, avait pu créer les jolies, mais les incomplètes et les moyennes décorations de la Pelucca, puis s'élever tout d'un coup jusqu'au chef-d'œuvre le plus pur, jusqu'au comble du sentiment et de la grâce, avec la *Sainte Catherine transportée par les Anges*. La tradition populaire, plus savante que les savants, illumine l'obscurité : si l'on en croit ce conte du pays, les premières fresques s'attribueraient naturellement au premier séjour de Luini dans la maison. Puis, au retour de son escapade à Milan, plus maître de sa main, mieux en possession d'une peinture tour à tour séduisante ou pénétrante, suivant les préférences de sa fantaisie désormais libre et souveraine, le peintre aurait composé cette image de la sainte emportée à travers le ciel.

Est-il permis de croire qu'une inspiration d'amour l'est venue créer plus parfaite ? Cette jeune vierge enlevée par les Anges, n'est-elle pas Laura Pelucchi, nonne au monastère de Sainte-Marie-des-Anges, celle que l'artiste perdait, celle qu'il voulut retrouver, bien des années plus tard, aux portes du couvent, sur le triste lac de Lugano ?

Cette fresque, de forme oblongue, montre, dans le bas, un sarcophage antique, sur lequel deux sirènes chevauchées par deux enfants soutiennent un médaillon où se lisent ces quatre lettres : C. V. S. X., c'est-à-dire : « Catarina Virgo, Sponsa Xristi », « Catherine Vierge, épouse du Christ ». Allusion à la Légende Dorée, à ces paroles que la sainte répondit pour repousser Maxence : « Je me suis

donné le Christ pour époux; il est ma gloire, mon amour, l'objet de mes affections; ni caresses ni tourments ne pourront me faire renoncer à lui. »

« Lorsqu'elle fut morte, dit encore la Légende, les anges prirent son corps et l'apportèrent au mont Sinaï, à plus de vingt journées de marche, et ils l'ensevelirent honorablement. »

Le léger fardeau de ce corps qu'ils vont déposer au sépulcre, trois anges le soutiennent au-dessus de la pierre ouverte; leurs mains délicates dessinent, en touchant le long vêtement qui voile la petite sainte, des plis charmants, et cette forme immobile de l'être à demi divin, au milieu du frisson vivant que font les ailes des créatures surnaturelles, parmi les élans du vol, entre leurs bras ployés à peine sous une charge presque insensible, cette paix du visage clos dans la main du plus rapide et du plus beau des anges, c'est vraiment comme une vision céleste.

On peut glaner encore et mettre ensemble quelques dates, prises sur les ouvrages mêmes : dans l'ancienne abbaye cistercienne de Chiaravalle (Clairvaux), près de Rogoredo, Luini peint, en 1512, sur l'escalier qui mène au cloître, une Madone à fresque, et son salaire est de 35 livres 16 sous; en 1515, Luini compose, sur la demande « d'honorable Antoine Busio », un petit tableau d'autel, « afin d'orner l'autel de l'Oratoire de Saint-Jacques ; sur lequel tableau seraient représentés la Vierge avec l'Enfant, saint Jacques et saint Philippe, deux femmes en prière et un homme en prière (probablement le donateur lui-même) ».

En 1515, toujours, « la Compagnie du Saint-Sacrement, les apprentis qui la composaient, et notamment un certain Lucas Terzago, convenaient, suivant acte passé par devant le notaire Barthélemy Sormanno, de Milan, et obtenaient que Luini peindrait, pour eux, la chapelle leur appartenant, dans l'église de Saint-Georges, moyennant un prix de 371 livres impériales ».

Cette décoration subsiste, dans la troisième chapelle, à droite, de l'église Saint-Georges-au-Palais.

La date de 1516 est donnée encore par un document pittoresque. Le 25 mars 1516, par devant le notaire Asolani, de Milan, il fut stipulé que Luini recevrait cent soixante écus pour un tableau d'autel, destiné à l'église de Legnano. C'est le plus grand ouvrage à l'huile, et l'une des plus vastes compositions de l'œuvre.

II

L'année 1521 montre une œuvre importante. Il faut remarquer ce millésime d'autant plus qu'il apparaît dans une suite de décorations très précieuses. C'est, au musée de Brera, sous le numéro 66, une signature bien claire et complète, dans une fresque où la Madone trône encore avec l'Enfant divin ; à ses côtés, saint Antoine abbé, sainte Barbe ; à ses pieds, un angelot jouant du luth, et qui couvre de sa jambe droite, allongée comme point d'appui, la lettre D dans l'inscription suivante :

B : NAR(D)INVS LOVINV S P. MDXXI.

Cet ouvrage témoigne d'une maîtrise absolue ; tout ce que Bernardino Luini possédera jamais de grâce et d'harmonie est dans cette Madone, et surtout dans la Sainte Barbe. Cette parfaite image appartient à une série, très riche, d'œuvres qui décoraient l'église Sainte-Marie-à-Brera, et surtout l'église Sainte-Marie-de-la-Paix, dans les faubourgs. Pour ces temples à demi rustiques, Luini s'était prodigué. Les scènes de prédilection, l'histoire de la Vierge Marie, voilà ce qu'il avait peint. Le musée de Brera n'a pas recueilli moins de onze morceaux importants, qui proviennent tous de la seule église Sainte-Marie-de-la-Paix ; et, parmi ceux que livrait l'autre église, Sainte-Marie-à-Brera, où Foppa précéda jadis Luini, deux fragments au moins, le *Père Éternel* (n° 67) et la *Madone avec Saint Antoine et Sainte Barbe*, sont d'une valeur capitale.

Luini tout entier, avec sa magie souveraine, apparaît dans les épisodes du *Mariage de la Vierge*; moins solennel que dans les fresques de Saronno, sans nul déploiement de pompes théâtrales, il touche de petites scènes intimes, prises dans la vie ordinaire, et pénétrées d'une émotion délicate : une ferveur charmante émane du visage et des attitudes qu'il donne aux époux, dans le *Saint Joseph choisi comme époux de Marie* (n° 302) ; le naturel le plus franc n'est jamais sacrifié à l'effet ; ce curé, que l'on voit à droite, en amict et en aube, c'est un prêtre du cru ; ce type se conserve encore en Lombardie, aussi bien que le caractère des visages féminins que Luini préfère.

Cliché Alinari.

L'ADORATION DES MAGES.
(Eglise de Saronno.)

Dans *la Vierge Marie et saint Joseph revenant du mariage*, toute convention est rompue, c'est la vérité même et la poésie vivante. Deux amants, deux époux, vraiment enveloppés d'amour et de joie, passent au milieu de la campagne. Ce ne sont plus les figurants, les mannequins chers à l'École. Ils s'aiment, et ils se le disent par des regards divins de caresse, de confiance ; ils se tiennent les mains : la Vierge a posé ses doigts magnifiques dans l'étreinte nerveuse de son époux ; la belle main blanche, l'attache souple et moelleuse de son col, et, sous l'aile des cheveux blonds, la chair dorée des joues, s'encadrent dans des draperies délicates ; la volupté de l'amour noble rayonne partout dans cette œuvre.

Deux jongleurs, d'une fantaisie élégante, faisaient partie du cortège qui accompagnait les époux, la Vierge et Joseph. Ils plaisent et reposent, avec leurs sveltes pourpoints et la malice bohémienne de leurs têtes ébouriffées ; car ils sont encore plus près, plus réels que tant de saints personnages. Mais il faut comprendre que sans les monastères et les églises, en dehors des scènes pieuses, il resterait bien peu de traces, et que les fragments mêmes auraient disparu. Puis, les scènes de sainteté prennent à chaque pas, sous la main de Luini, plus de saveur et de vérité. Le couvent des Chartreux, à Saint-Michel-près-l'Enceinte, possédait cette Vierge Marie, avec l'Enfant Jésus tourné vers un agneau que lui amène saint Jean-Baptiste. Les enfants, un peu maniérés et précieux, comme toujours, ne sont que des figures accessoires ; ils laissent donc aux

regards toute liberté pour contempler la Vierge et s'éjouir au paysage qui forme le fond du tableau. La Vierge abaisse ses longs yeux vers les deux enfants ; Luini composait ses Madones de deux manières différentes : ou bien la Vierge Marie est une jeune femme candide, parfois même une paysanne étonnée ; et alors, comme étrangère à la créature sacrée dont elle a le dépôt, elle tient l'Enfant Jésus entre ses mains, avec un geste calme, ainsi qu'un être indifférent, dont rien ne la rapproche, et cette attitude enlève tout caractère humain, charnel ; c'est vraiment une Vierge, divine et intacte. Il y a l'autre manière de la peindre, elle est plus touchante, plus tendre : c'est la jeune épouse aux chairs fleuries, aux traits voilés de langueur, au sourire d'amour et de songe. Aucune de ces deux images, entre lesquelles penchent toutes les Madones de Luini, n'est ni pieuse ni naturelle dans le sens des Évangiles.

Dans la présente fresque, au contraire, et par une inspiration très exceptionnelle et que montrera seule, une fois encore et avec une force beaucoup plus grande, la vaste fresque de Lugano, cette Madone est la Vierge-Mère, la Vierge que Jésus devait confier à Jean le Bien-Aimé ; le geste qui retient l'Enfant sur ses genoux est un geste humain, et déjà, sur les traits de Marie, parmi les longs voiles de la matrone, s'aperçoivent les premiers sillons de la fatigue et de la vie. D'ordinaire, toutes les Vierges de Bernardino Luini sont des jeunes femmes à leur première aube ; elles ont la chair riche et pleine, la pulpe, la rondeur du galbe

Cliché Alinari.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.
(Détail de la fresque précédente.)

et des lignes, ce que l'Italien appelle « carnosità, tondezza », beauté sensuelle et païenne, où l'enivrement est proche; elles sont jeunes, elles semblent n'avoir jamais été effleurées par ce qui flétrit et décharne. La raison, ce sera peut-être Vasari qui la donnera, suivant l'esprit traditionnel de la Renaissance : « Et, dit-il, lorsqu'on voit certains, ineptes ou non, dire que cet artiste a fait Notre-Dame trop jeune, c'est qu'ils ne s'avisent point, ceux-là, ni ne savent, que les personnes vierges et non contaminées se maintiennent et conservent l'apparence de leur visage longtemps, sans aucune flétrissure. »

Un paysage de campagnes, de larges campagnes lombardes, riches en rizières, en buissons mouillés, en herbages, mélancoliques et fiévreuses, donne à ce tableau la douceur ensorcelante des marécages et du rêve : une prairie, dans le lointain, des buissons, un boqueteau de ces arbres légers qui viennent au milieu des plaines humides, une petite ferme devant laquelle vont paissant quelques animaux domestiques ; partout, à travers le pays où l'on va cherchant les reliques de Bernardino Luini, les yeux se caressent et flottent sur des paysages semblables. Il n'est pas jusqu'à ces Chartreux, tout petits, là-bas, qui s'en vont vers la ferme, leur capuchon rabattu, oui, jusqu'à ces moines qui ne soient dans le caractère d'une contrée où les villages ajoutent souvent à leur nom celui de Certosino, Certosina, les Chartreux, la Chartreuse ; abeilles essaimées de la ruche énorme qui montre ses cellules désormais vides, non loin de Pavie, dans un parc entouré d'eaux mortes.

Durant l'année 1522, Bernardino Luini terminait, pour un oratoire de la Sainte-Couronne, présentement enclavé dans la Bibliothèque Ambrosienne, un *Couronnement d'Epines*. Le contrat passé pour cet ouvrage subsiste encore, il mentionne le temps que le peintre employa, il nous instruit sur la manière dont il procédait : « Messer Bernardin de Luvino, peintre, est convenu de peindre le Christ, ensemble les douze membres de la Confrérie, dans l'Oratoire ; et il commença de travailler le 12 octobre (1521) et l'œuvre fut achevée le 22e jour de mars 1522. Il est vrai de dire qu'il travailla lui-même seulement durant trente-huit séances, et un jeune homme à ses gages fit onze séances ; et, outre lesdites onze séances, le susdit jeune homme lui tenait la masse molle (l'enduit frais) selon que besoin était, et il avait aussi constamment un garçon pour le servir. Il lui fut donné pour sa peine, compris toutes les couleurs, 115 livres, 9 sous. »

Cette fresque, en dépit de l'obscurité, quelques traces qu'y aient laissées des soins maladroits, reste encore une œuvre forte, et les deux groupes des confrères de la Sainte-Épine ont l'accent vigoureux des meilleurs portraits peints par Luini. C'est d'ailleurs une exception, dans l'œuvre de Luini, qu'un portrait ; je ne sache pas qu'il en ait fait un seul à part, en dehors d'une scène religieuse, et autrement que pour figurer les donataires. Ceux qui sont ici, comme ceux du Monastère Majeur, prouvent la pénétration d'un génie riche en fantaisie, et l'art d'une observation aussi parfaite que l'imagination était vive. Ils prouvent

Cliché Alinari.

LE ROI MAGE MELCHIOR.
(Détail de la fresque précédente.)

aussi que partout, dans ses figures idéales, Luini devait transformer des éléments exacts, s'appuyer sur les données de la réalité la plus stricte pour composer les créatures de son rêve.

Il est bien vrai que cette grande œuvre, si lugubrement assombrie entre les colonnes de l'ancien chapitre, baignée par les reflets livides d'une cour humide, ne charme pas autant que celles du Musée ou des rares églises ouvertes à la vraie lumière. Mais n'a-t-elle pas l'avantage de montrer, grâce au document qui vient l'illustrer, Bernardino Luini, dans son travail même et avec ses acolytes ? Le « jeune homme à ses gages » l'aide en faisant ses onze séances sur quarante-neuf ; il lui tient l'enduit bien mêlé, tout frais, afin que la peinture ne souffre ni retard ni dégât ; le « garçon » fait les gros ouvrages, il lui porte les couleurs, il les mélange, il nettoie, il range à mesure que l'esquisse, pièce après pièce, est appliquée à la muraille.

Peut-être le « jeune homme » a-t-il mis la main, toujours d'après la formule et suivant la composition du maître, à quelque partie de l'ouvrage, surtout au groupe du fond, à la Vierge et à Saint Jean, à Saint Joseph et à Sainte Madeleine ; vingt et vingt personnages saints, que Bernardino Luini avait placés en tant d'endroits, et toutes les études que le maître conservait sous sa main, devaient guider le disciple ; mais c'est bien Luini qui faisait les portraits des douze confrères ; c'était la partie capitale de l'œuvre pour ceux qui payaient et voulaient se revoir là ; des ressemblances parfaites n'y pouvaient manquer, il fallait la touche suprême.

Le cardinal Frédéric Borromée, que Manzoni devait glorifier, était un amateur fervent, non moins qu'un apôtre de la charité. Par ses soins, le Musée de l'Ambrosienne fut décrit, commenté dans un latin recherché. Ce précieux exemplaire, aux notes manuscrites, que la Bibliothèque Ambrosienne conserve parmi ses trésors, nous enseigne une tradition deux fois précieuse. Car elle rattache Bernardino Luini à Léonard de Vinci, non point en élève et en imitateur, mais en collaborateur et en égal; ceux qui veulent réduire Luini au rôle d'un André Salaïno liront ces pages avec profit. Le cardinal Frédéric aimait les Luini. A propos de la *Zingara* peinte par le Corrège, il écrivait : « L'artiste même a souillé la gloire de cette œuvre, en violant les lois des convenances et en donnant à une larronnesse égyptiaque les dehors d'une vierge. Plus attentif à conserver les bienséances, fut ce Luini duquel on a dit : « Il a représenté le Sauveur dans la fleur de son « âge, sans diminuer en rien sa majesté, car il se montre « dans sa dix-septième ou dix-huitième année, sans que « sa majesté reçoive nulle atteinte. »

Après avoir si dignement loué le *Christ au milieu des docteurs*, que conserve l'église de Saronno, et, peut-être, le tableau qui appartient présentement à la National Gallery, le cardinal Borromée poursuit ainsi : « La salle par laquelle on entre, tout auprès de là, montre et offre aussitôt aux yeux l'art admirable de Luini le Vieux. C'est un tableau d'assez ample grandeur, que nous achetâmes à poids d'or assez grand, et les peintres estiment que rien de plus par-

Cliché Alinari.

UN PAGE.

(Détail de la fresque précédente)

fait ne fut produit par cet artiste ; néanmoins, toute la gloire de ce tableau ne revient pas à Luini, mais il la partage avec un autre souverain artiste : c'est Léonard. Celui-ci même ayant très exquisement dessiné l'œuvre, Luini lui apporta ensuite ce qu'il pouvait donner de plus beau et de plus excellent, à savoir une certaine suavité, et des émotions et expressions tendres et pieuses. C'est ainsi, en effet, que ces illustres artistes se prêtaient mutuellement leur génie, Luini reconnaissant le grand dessin de Léonard, et, en retour, Léonard comblant de gloire son disciple en lui confiant l'achèvement de l'œuvre. » Le mot de disciple rend mal le mot latin de *sectatorem*, sectateur ne le traduit pas non plus; il y a là comme l'idée d'un compagnonnage volontaire, un enthousiasme de maître pour un autre maître, sans rien de l'écolatrie.

« Et cette mansuétude dans les mœurs, reprend le cardinal, existe communément parmi les souverains génies, et de pareils exemples chez les anciens artistes sont rapportés aussi par Pline. Connaissant, en effet, l'immensité du champ des arts et les courtes limites de l'esprit humain, et combien étroitement bornée est la puissance d'un chacun et son excellence, l'un et l'autre se prêtaient secours avec politesse et allégresse. Le principal rayon de ce tableau, c'est l'Enfant-Jésus, et c'est son visage, et l'admirable souplesse qu'il y a, principalement dans le corps de l'Enfant divin ; et la tendre mollesse de son ventre excite les louanges des artistes. Et il existe un modèle que Léonard fit en moulant l'argile, afin qu'en répandant l'ex-

cellence de son ouvrage, il attestât ses travaux. »

Ceux qui ont écrit la vie de Léonard disent, en effet, qu' « il étudiait beaucoup le dessin d'après la nature, et quelquefois s'attachait à faire des modèles de figures en terre ; et il leur mettait des fragments d'étoffes souples enduits de terre, et ensuite, avec patience, il se mettait à les dessiner sur des toiles extrêmement minces en linon ou bien en lin préparé, et les travaillait en noir et blanc avec la pointe du pinceau, que c'était un miracle. »

Le cardinal Borromée trouve une ardeur poétique pour louer les visages saints, tels que Luini les sait peindre : « La beauté de la Vierge Mère, dit-il, est d'autant plus admirable que ce beau visage, ce visage vénérable exclut toute lasciveté, si bien que vous pouvez admirer avec quel art le peintre a séparé, de son pinceau, deux choses que la nature a presque toujours réunies, et les a repoussées très loin l'une de l'autre. La vieille femme Élisabeth montre la force d'une verte vieillesse, et l'Enfant Jean regarde le Sauveur avec une admirable suavité. Ces éloges, qui semblent dictés par une admiration emphatique, nous souhaiterions grandement les pouvoir appliquer aussi bien au reste de notre Musée, mais il nous faut baisser le ton, car ce qui reste n'a pas une valeur égale. » Et il passe à un Titien.

Avant de fermer le *Musæum* du cardinal Frédéric Borromée, dans cette salle même de sa Bibliothèque Ambrosienne, « qu'il conçut, dit Manzoni, avec une si hardie magnificence et qu'il érigeait à si grands frais »,

Cliché Alinari.

JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS.
(Église de Saronno.)

nous lirons encore ceci : « Cet autre tableau, une *Madeleine*, fut fait par Luini le Vieux, mais on y reconnaît la main de Léonard, à qui peut-être Luini prit le dessin et la composition; et les habiles estiment qu'il serait malaisé de trouver dans l'art tout entier rien de plus beau, suivant la mesure où l'art se peut épuiser en une seule tête. Il y a tant de vie et tant d'esprit dans cette tête, que la *Madeleine* de Titien, placée à côté de celle-ci, paraît une chose exsangue, non une femme, mais l'ombre d'une femme. » Sur la marge, les mots « Magdalena Luini » sont écrits en latin, et ceux-ci en italien : « Transportée et restée à Paris, l'an 1796 ».

Ainsi, voilà comment Léonard de Vinci, du moins pour les tableaux de chevalet, pouvait marquer son influence sur Bernardino Luini. Toutes les pages entassées par l'École officielle pour rejeter les artistes lombards dans la grande ombre du Vinci, ne prévaudront point contre un texte authentique, ancien et formel. La vérité, du reste, est plus belle que la légende : Léonard de Vinci passant les pinceaux à Bernardino Luini, et Luini jugé digne de mettre la couleur où Léonard mit le dessin, est-il plus magnifique hommage du génie envers le génie ?

Outre cette grande fresque de l'Oratoire, minée par le salpêtre des murs moites et par les repeints criminels, l'opulente collection de la Bibliothèque Ambrosienne possède, encore, de Bernardino Luini, un *Enfant avec l'Agneau*, d'un modelé délicieux; des dessins, une grisaille de *Tobie et l'Ange*, bonne esquisse pour un tableau qui fut médiocre.

Enfin, la Bibliothèque Ambrosienne a des dessins que l'on rapproche d'un autre dessin, à Brera, pour voir le type de la Vierge particulier à Luini, plein de révérence et de pudeur; sous des influences nouvelles, ce type pourra s'amollir un peu, mais l'artiste le gardera toujours par prédilection.

III

Devant les anges que Luini avait peints en écoinçons pour la chapelle de Saint-Joseph à l'église de Sainte-Marie-de-la-Paix, on a pressenti déjà quel art profond Bernardino Luini savait déployer lorsqu'il devait se plier aux lois précises de l'architecture. C'est maintenant, à travers les sanctuaires de la Lombardie, que ce don merveilleux du peintre apparaîtra.

Deux églises, où toutes ses œuvres sont presque intactes, dans leur lumière et leur fraîcheur, montrent la puissance et le charme de sa peinture conservée aux endroits mêmes où il l'a posée.

La première, par l'ordre des dates, c'est l'église de la Madone, à Saronno.

Cet édifice contient la vaste suite des fresques où Bernardino Luini prodigua son génie, et se montra peut-être supérieur çà et là, mais en tout cas au moins égal à ses inspirations les plus hautes.

Dès le premier coup d'œil, on découvre que les inévitables lézardes dans ces vieilles fresques ne sont pas

l'unique dommage : certains bleus sont d'une énergie surprenante, ils blessent le regard ; et puis, on cherche vainement cette magie légère de la fresque, ce pollen de l'œuvre, que donnent les retouches « al secco » ; ces tons, ces détails qui achevaient l'œuvre, le peintre les posait lorsque l'enduit trop desséché ne pouvait plus supporter les couleurs délayées à la chaux ; et l'artiste devait alors employer les « tempere », c'est-à-dire délayer ses couleurs dans un mélange de blanc d'œuf, de vinaigre et d'eau, ou dans toute autre mixture analogue, et capable de rendre les couleurs insolubles et adhérentes. L'inconscient Vasari, se croyant *frescante*, a proscrit ce procédé pour les retouches : « Ne point retoucher au sec, dit-il, attendu que c'est la plus vile des pratiques, et qu'en outre elle abrège la durée des peintures. » Ces retouches sont cependant inappréciables chez un maître comme Bernardino Luini, qui sait en user, sans noircir son ouvrage, avec esprit, audace et fantaisie. Or, elles sont absentes, ici, dans plusieurs fresques, plates et planes comme un stuc. C'est que, vers l'an de grâce 1842, « les quatre pendentifs (*pennacchi*) furent lavés à l'eau de potasse par un restaurateur barbare, qui enleva toutes les dernières retouches à sec ». Il est trop évident que cet ingénieux chimiste ne s'est pas contenté de lessiver les pendentifs.

Pourtant, que ces fresques sont belles ! Entièrement affranchi des premières mythologies, Luini s'attache désormais et sans retour au Nouveau Testament. Il a commencé par le fond de l'église, et peint d'abord, en 1525, les deux

côtés du chœur : à droite, c'est la *Présentation de Jésus au Temple*; à gauche, l'*Adoration des Mages*. C'est dans la fresque de la *Présentation au Temple*, vers ce fond lumineux où passe le petit cortège de la Sainte Famille, revenant en Israël, que se découvre, sur un pilier, le morceau de parchemin blanc que Luini voulut y clouer, avec l'inscription : BERNARDINVS LOVINVS MDXXV. La scène de la *Présentation*, dans une architecture lumineuse, offre une harmonie si parfaite, un équilibre si miraculeux dans les figures et les groupes, que l'on commence par trouver naturel cet enchantement d'un spectacle conçu d'après les lois souveraines de l'art; comme toutes les œuvres complètes, il est ainsi, et il donne cette joie sans pareille à l'esprit, de sentir combien il était nécessaire qu'il fût ainsi. Devant cette peinture, comme en écoutant certaines musiques, on a l'impression du beau dans sa splendide vérité. Sur le ciel du fond, avec un palmier, un bouquet d'arbres et des montagnes, Bernardino Luini profile ingénument le chevet de l'église avec le campanile du pays.

L'*Adoration des Mages* est encadrée de figures décoratives aux draperies exquises ; et, dans le haut, un petit chœur de cinq angelots qui chantent l'hosanna rayonne, aussi gracieux que la *cantoria* de Luca della Robbia fut robuste et superbe ; les voix des anges luinesques peuvent répondre à celles des adolescents florentins, sculptés dans leur fruste vigueur. Et, dans la scène même de la crèche, parmi ces douzaines de personnages qui semblent chacun le plus mâle ou le plus gracieux portrait, le spectateur ne

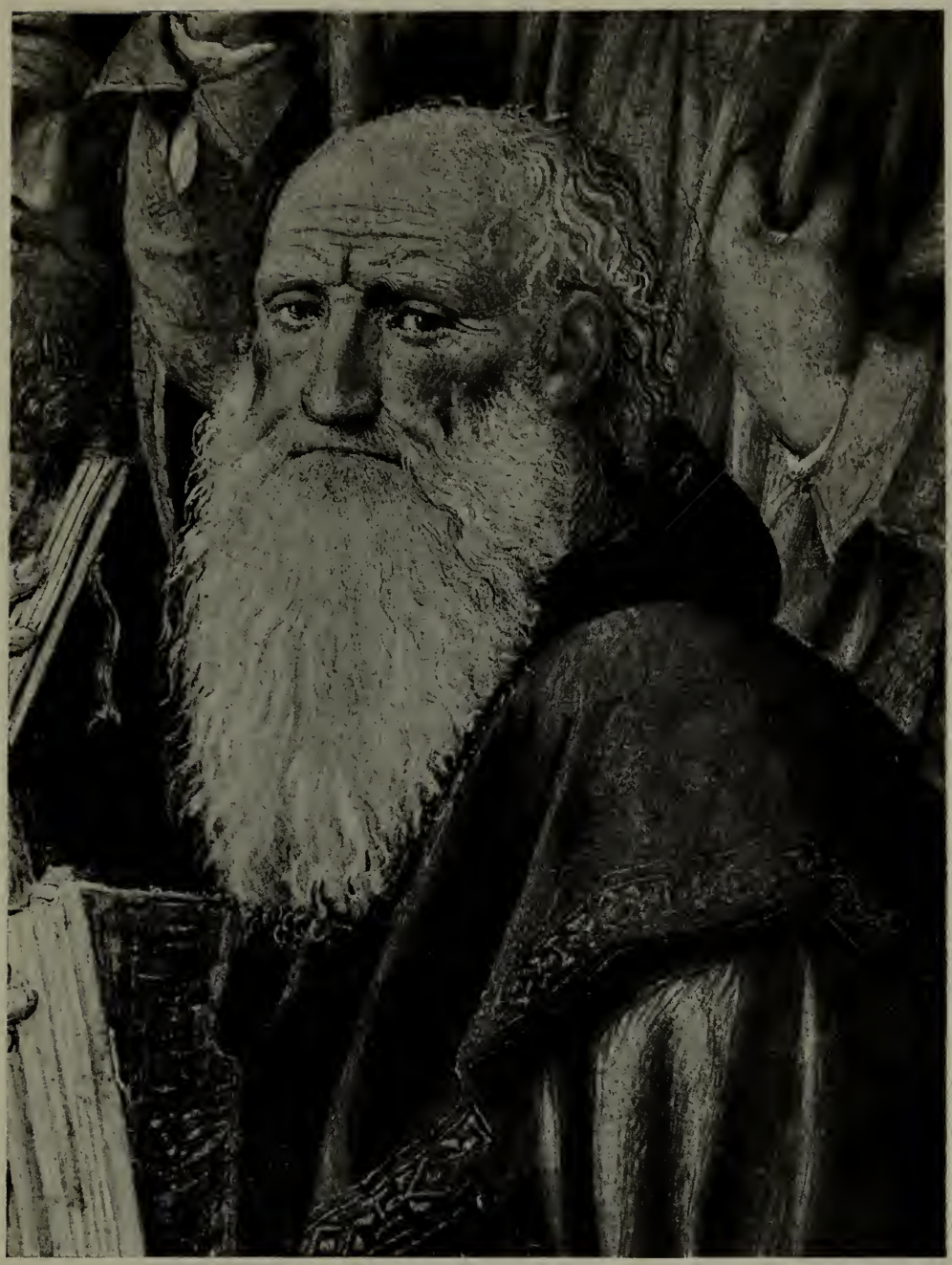
saurait perdre un seul instant de vue, tant la composition est forte au milieu de cette verve, la figure de la Madone aux souples voiles. Il n'est pas jusqu'aux animaux que la candeur de Luini n'ait su peindre sans hésiter dans les conventions ; c'est l'âne et le bœuf de la route, de même que c'est le sentier de la colline et la grange du faubourg ; seuls, les chameaux et les girafes sont assez fabuleux ; sans doute, les bateleurs et les bohémiens se risquaient rarement avec ces bêtes étranges, dans l'humide et guerrière Lombardie. Les Vénitiens connaissaient mieux ces « bêtes de tapisserie », mais Luini n'avait jamais vu que les lacs, les plaines lombardes, les routes du pays natal et les rues de Milan. Ses nègres, moins rares alors que les dromadaires ou les caméléopards, sont au contraire figurés avec une science profonde.

Un document retrouvé par deux érudits contemporains dans les papiers de Calvi, l'historien des artistes lombards, et qui provient de la chronique locale, prouverait que Luini revint à Saronno durant l'année 1546, et encore en 1547. Les deux grandes fresques, *Jésus parmi les docteurs* et le *Mariage de la Vierge*, sont peut-être de ces deux derniers séjours. Plus larges, sinon plus parfaites que celles du chœur, elles ne peuvent disputer ce charme de l'inspiration suprême; mais elles sont d'une maîtrise absolue, c'est la perfection de la vie transfigurée en scènes idéales. L'expression, si diverse et si intense, de ces femmes, de ces vieillards, où l'on veut découvrir l'image de Léonard et celle de Luini lui-même, et les saintes qu'il

a placées devant les anges à genoux, tant de personnages divins qui semblent apparaître dans ces murailles surnaturelles, peuple révélé par les sortilèges du maître, ils sont dignes les uns et les autres de l'inscription tracée auprès d'une sibylle dans un pendentif : « *Pulcram faciem !* le beau visage ». Et tous, dans leur allure fière et charmante, ils méritent ce naïf éloge du *graffito* anonyme, griffonné par quelque main dévote.

Luini semble avoir aimé cette église avec prédilection ; il y prodigue les créations d'un art qui atteint sa plus entière harmonie. Rien de ce que peut ennoblir son génie et son métier n'est dédaigné par cet artiste, qui est, comme tous les vrais maîtres, un artisan prestigieux : petits anges de mosaïque, qu'un Prud'hon seul retrouvera dans leur élégance potelée, mais en leur donnant, avec moins de naïveté, la mièvrerie d'une autre époque ; vitraux, où ce peintre qui trouve déjà dans la fresque une fraîcheur de tons et une fermeté plus grandes, se donne la joie de faire animer ses couleurs par la lumière elle-même, non plus reflétée sur de ternes surfaces, mais vivante dans le cristal colorié.

Il va jusqu'au fond des coupoles, il lance l'allègre souplesse des figures imaginaires dans le faîte de cette église qui est son église vraiment, il ne cherche point autre chose que la beauté du temple et la joie de l'embellir : dans un réduit, auprès de l'autel, simple annexe où l'on s'égare peu, il dissimule une *Sainte Apollonie*, une *Sainte Catherine*, deux anges offrant l'encens et les burettes, et toutes ces figures sont parmi ses miracles.



Cliché Alinari.

TÊTE DE VIEILLARD.
(Détail de la fresque précédente.)

Artiste vrai, comme bien d'autres avant lui, comme plusieurs de ses contemporains, comme quelques-uns après lui ; joyeux de répandre ses œuvres comme les arbres et les plantes répandent leurs fruits, épanouissent leurs fleurs ; artisan merveilleux, aimant l'ouvrage, en voulant faire le plus possible et le plus beau, sans penser à rien autre chose, assez content s'il rencontrait une large muraille claire, dans un monastère paisible, et joyeux de décorer encore les coins, les voûtes et les cloîtres pour rien, — pour l'amour de bien peindre.

Entre tant de *Sainte Catherine* imaginées par Luini, l'admiration reste incertaine : quelle est la plus belle ? Lorsqu'on voit celle de Saronno, c'est elle qui est préférée ; mais si l'on revient au Musée de Brera, si l'on retrouve la sainte du Monastère Majeur, chacune prend un sortilège qui la fait choisir, pendant l'heure où l'on reste devant elle.

Celle-ci, la plus sereine de toutes, la légende qui flotte autour de Bernardino Luini laisse entrevoir qu'il l'aurait créée durant un premier séjour à la Madone de Saronno, l'an 1525 ; il s'était réfugié dans le sanctuaire, asile inviolable, pour échapper à la justice : il était fier, impétueux, et avait la main pesante ; il y avait eu quelque rixe, ou une aventure d'amour, et il avait commis un meurtre. Il y a, dans toute l'histoire de Luini, des violences qu'on devine, des fuites soudaines, du sang, des passions sans loi.

Est-ce dans cette vie troublée, bohémienne, heureuse

certes pour un artiste, dans ces emportements, toujours soupçonnés à chacune des étapes, que le grand travailleur trouvait la puissance de vie, l'amour du calme et de la poésie qu'il fait resplendir sur toutes ces murailles? Saronno lui demeura très cher, puisque, vingt années après cette première halte, il se souvenait du refuge, il retournait vers le petit cloître, et peignait dans le fond, sous un arc de voûte, une *Crèche*, un *Presepio* d'une grâce divine.

La Vierge et saint Joseph, devant l'Enfant-Dieu, seuls, tous deux, avant l'arrivée des bergers que l'on devine au lointain, là-bas; une jeune femme à genoux, les mains pressées l'une sur l'autre, les yeux baissés vers la corbeille où le petit Enfant Jésus est posé dans un linge blanc; un vieil homme, croisant les mains sur sa poitrine; les visages pleins de respect, de sérénité; une joie, contenue chez la Vierge Marie, voilée par la vénération chez saint Joseph; d'amples draperies ajoutant l'harmonie des lignes à l'harmonie du sentiment; la vie en fleur, et déjà grave, la vie penchant vers le déclin, mais encore forte et auguste, ces deux figures adorant un rien, un nouveau-né, — leur Dieu! — c'est là ce que Bernardino Luini faisait tenir sous une arcade poudreuse, en plein air, auprès de la treille aux piliers roses, pas loin du puits à roue, dans le reflet du ciel, l'ondoiement d'un pin, parmi la lumière qui bruissait sur le pré, derrière l'abside.

On a prétendu reconnaître le portrait du peintre par lui-même, dans la fresque qui représente *Jésus au milieu des*

docteurs ; ce serait, vers l'extrémité, le grand vieillard qui tient un livre, à la gauche de Jésus, tout au premier plan, la main gauche appuyée sur le bord d'une escabelle, et faisant face au spectateur, par un mouvement plein de force : figure chenue, au front chauve, aux yeux tristes et pénétrants, aux traits creusés; la lèvre supérieure, qui s'affaisse dans une mâchoire édentée, est entièrement rase, mais une vaste barbe blanche couvre les joues, le menton, s'étale sur la poitrine. Cette même figure, plus ou moins accentuée, elle se retrouve dans presque toute l'œuvre de Bernardino Luini ; elle est à la cathédrale de Côme, elle est ici même, à Saronno, dans d'autres scènes; on la retrouvera dans les fresques de Lugano, toujours identique pour le type, mais variée par le costume, par les attitudes, par l'âge; si bien qu'on pourra, tout à l'heure, à Sainte-Marie-des-Anges, tenter de voir comment Luini s'est représenté lui-même aux différentes phases de sa vie.

D'ailleurs, il est nécessaire de remarquer la persistance, à travers l'œuvre tout entier, de deux ou trois visages employés avec préférence, et seulement variés par de très légers changements ; c'est un jeune homme, qui est Saint Jean, qui est un page, qui est un ange, qui est peut-être encore, entre les garçons refusés par la Vierge Marie, celui qui brise une baguette sur son genou ; c'est une femme, qui transparaît, souvenir d'admiration ou de tendresse, dans presque toutes ses Madones; c'est un personnage viril, qui se place dans les draperies de Saint Jo-

seph, dans la tunique de Joachim ou sous la casaque et le bourdon de Saint Roch. Éléments restreints dans leur origine, mais toujours renouvelés par une imagination fertile, et qui donnent de l'unité, sans jamais laisser pénétrer dans la série de ces ouvrages une ombre de monotonie.

En suivant la vie de Bernardino Luini, l'on trouve, entre ses deux séjours à Saronno, avant sa grande œuvre de Lugano ou vers la même période, ses autres travaux à Milan, ses peintures de la cathédrale à Côme, et ses fresques pour la Chartreuse de Pavie.

Le temple de Luini, à Milan, c'est le Monastère Majeur, ou si l'on aime mieux, l'église de Saint-Maurice. La place est consacrée, dans ce vieux Milan si fécond en reliques sublimes, et depuis le IXe siècle ; cette église fut un des trois sanctuaires que Frédéric Barberousse épargna dans la destruction complète de la ville, l'an 1162 ; l'ancienne église subsista jusqu'au XIVe siècle ; en 1503, l'architecte Jean-Jacques Dolcebuono posa la première pierre d'un nouvel édifice ; il mourut avant d'avoir vu terminer et consacrer son œuvre, inaugurée, sans doute à cause des retards causés par les troubles des guerres et des sièges, en l'année 1519.

C'est là, dans l'église déserte où les nonnes ne chantent plus, que rayonne dans toute sa force et sa grâce, le peintre que Stendhal « admirait tant à Saronno », mais trouvait « froid », tout en aimant « ses figures célestes... la grâce tempérée par le calme du caractère ». Tandis que Balzac, avec des formules moins heureuses, disait sans réserves : « Les fresques de Luini (à Saronno) sont dignes

de leur réputation. Celle qui représente le *Mariage de la Vierge* est d'une suavité particulière. Les figures sont angéliques, et, ce qui est très rare dans les fresques, les tons en sont doux et harmonieux. »

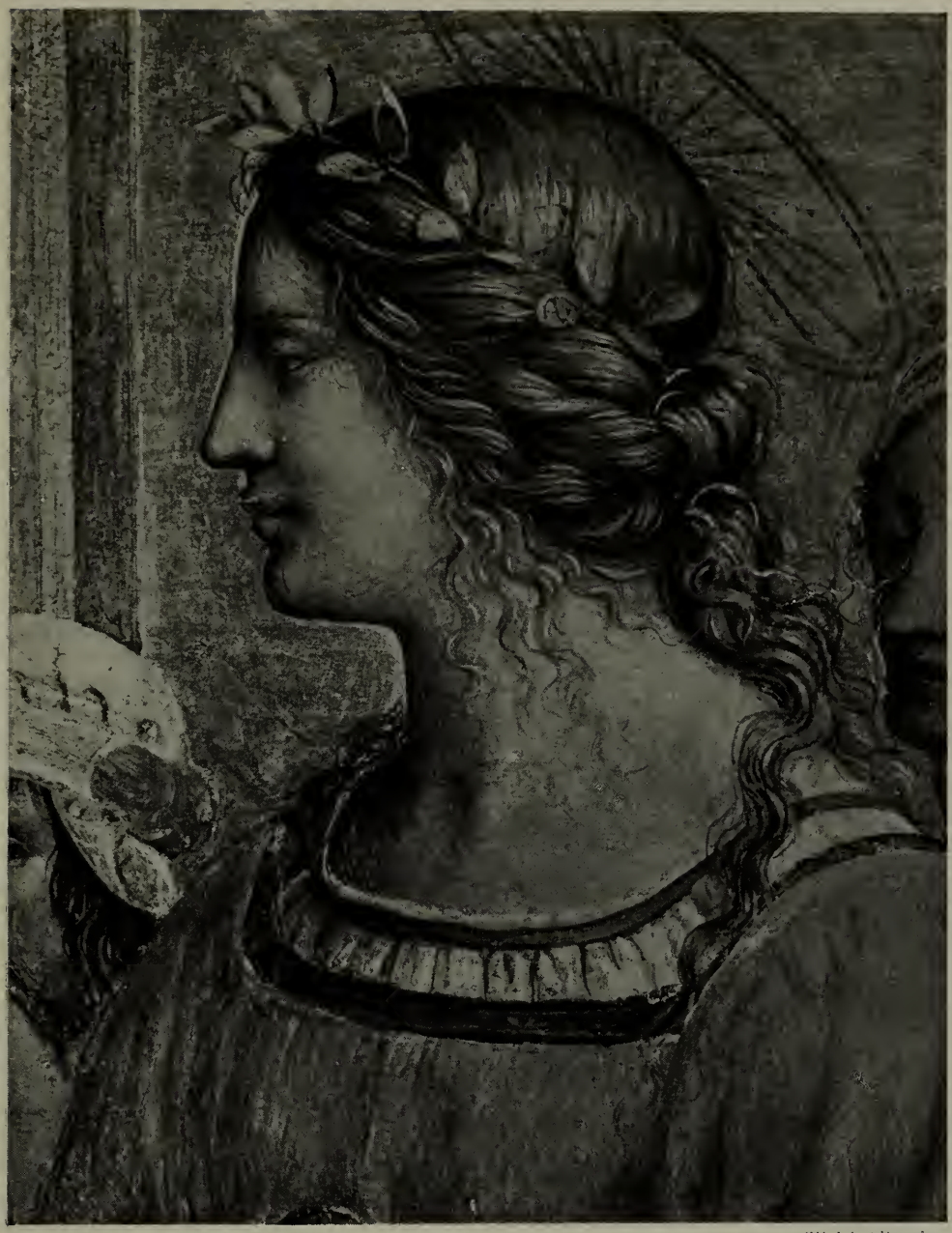
Vasari lui-même, si bref pour qui n'est point Toscan, a cité le Monastère Majeur, dans les pauvres lignes dont il fait aumône à Bernardino Luini : « Luini, écrivait-il, a peint toute la grande façade de l'autel avec diverses histoires ; et pareillement, dans une chapelle, le Christ battu à la colonne et maintes autres œuvres d'un bon style (*ragionevoli*). »

Cette grande façade de l'autel majeur, c'est-à-dire la vaste muraille qui divise en deux l'édifice, et sépare l'église réservée aux religieuses et la partie où le public pénétrait, fut peinte d'abord par Bernardino Luini. On a même conjecturé qu'il dut travailler à cet ouvrage entre l'année 1522 et l'année 1524, avant d'orner Saronno. En l'absence de textes formels, on ne saurait affirmer rien de bien fondé ; car la manière de ces peintures, l'exécution très serrée, d'une perfection étrange, paraît plutôt postérieure aux premières fresques de Saronno ; d'ailleurs, que Luini soit allé et venu de Saronno à Milan, ses peccadilles se perdant, après le premier scandale, au milieu d'événements bien autrement graves, cela n'a rien d'extraordinaire ; enfin, pourquoi n'aurait-il pas continué de travailler à ces fresques même en l'absence des donataires exilés par la deuxième invasion de François Ier ? On savait bien alors que les princes étaient changeants, et que

l'expulsé d'hier serait le sénateur ou le duc de demain. Ces catastrophes successives ne dérangeaient pas les artistes.

Car ces fresques furent commandées à Luini par Alexandre Bentivoglio, banni de Bologne que le terrible Jules II avait conquise, en 1506. Époux d'une Sforza, la délicieuse Hippolyte, le prince bolonais avait vu sa fille Alexandra prendre au Monastère Majeur le voile des Bénédictines. On a voulu reconnaître dans Sainte Agnès, qui tient un lys au-dessus d'Hippolyte Sforza, la jeune religieuse.

Bernardino Luini n'a point été gêné par les dispositions disgracieuses d'une architecture bâtarde, à laquelle nos yeux ne peuvent s'accoutumer. Il s'est joué librement parmi ces colonnes doriques, ces arcades, ces lourdes architraves qui ébahissent les regards ingénus. Dégagées de leur affreux cadre, ses peintures vivent dans leur perfection primitive. Et non seulement les saints et les anges, le Christ et les martyrs, ont inspiré le peintre dans cette œuvre si vaste, mais le Monastère Majeur est précieux entre tous les autres sanctuaires de Luini, parce que la vie de l'époque, la vérité, non plus transposée et poétique, mais naturelle, savoureuse, y est partout mêlée avec les figures imaginaires; les Bentivoglio, les Sforza, les Besozzi, forment des groupes véritables, tels que le peintre les a vus. Les bannis, que la main brutale du pape jetait naguère hors de Bologne, s'agenouillent devant les saintes; ces saintes elles-mêmes sont, qui sait? les portraits de leur propre fille; et cette Sainte Catherine inclinée devant le bour-



Cliché Alinari.

LA SAINTE VIERGE (Détail du *Mariage de la Vierge*).
(Eglise de Saronno.)

reau, là-bas, à droite de l'autel, dans une fresque mutilée par l'ouverture d'une porte, c'est une femme que Luini voyait peut-être décapiter, c'est la comtesse Blanche-Marie de Cellant, dont Bandello conte l'histoire de sang et volupté. Le vieux conteur dominicain, ce pieux Bohême de la nouvelle, terminait ainsi le quatrième récit du livre premier : après avoir narré tout au long les « effrénés caprices » de l'ensorceleuse, il disait : « Et qui désirerait voir son visage peint d'après nature et au vif, qu'il se rende dans l'église du Monastère Majeur, et là, dedans l'intérieur, il la verra peinte. »

Elle y est peinte, en effet, la femme dont le médiocre Bandello contait si sèchement l'histoire pour Isabelle d'Este, marquise de Mantoue. La science vient nous dire que cette « très belle » comtesse ne s'appelait point de Cellant, mais de Challant; qu'elle n'était point fille d'un usurier piémontais, mais d'une famille noble, où se comptait un trésorier général du marquisat de Montferrat; c'est évidemment cet oncle trésorier qui a fait croire au père usurier. Il existe, aussi, des circonstances atténuantes à son crime, c'est un chroniqueur de Pavie qui les a données.

Ce qui est plus curieux, c'est que la mort de Blanche-Marie donne à peu près la date de la fresque peinte par Bernardino Luini : « Le duc de Bourbon, dit Bandello, lequel en ce temps-là, fugitif de France, était à Milan au nom de l'Empereur... envoya saisir la dame... et l'infortunée jeune femme fut condamnée à avoir la tête tran-

chée. » C'est donc en 1526 que la tragédie se passa. C'est une des « fusées bien difficiles à démêler », que Bourbon, lieutenant général de Charles-Quint, et si justement placé par Brantôme entre les princes « étrangers », avait trouvées dans Milan bouleversé par tant de fléaux.

C'est Alexandre Bentivoglio, c'est son épouse Hippolyte Sforza qui sont agenouillés dans les arcades aux deux côtés du maître autel. L'un creusé de soucis, prince dépossédé, jouet des hasards qui rétablissent ou détrônent son protecteur François II Sforza, l'air triste, courbé par les luttes et l'exil ; l'autre, fine, amaigrie un peu, presque sans âge déterminé dans sa distinction savante, mélancolique en sa beauté fameuse de patricienne, sous un diadème léger qui surmonte des bandeaux plats, et dans un ample vêtement blanc à godrons et à crevés, que rattachent mille ferrets de ruban. Ces hautes fresques, juchées sur une ornementation compliquée, sont moins accessibles que la *Sainte Catherine décapitée.*

Mais la lumière fine et franche qui vient les baigner à travers la grande nef ogivale montre assez, pendant une étude attentive, l'emploi constant des mêmes moyens, si simples dans leur certitude. Jamais pâte plus homogène et d'une coulée plus suave ne servit à modeler image plus délicate. Après quatre siècles tantôt, l'enduit qui supporte la fresque, l'*intonico*, se lézarde tout au plus en quelques endroits, malgré le pernicieux climat et l'humidité des églises. Et, comme si toutes les créations laissées par Bernardino Luini dans ce Monastère Majeur devaient for-

Cliché Alinari.

SAINTE CATHERINE.
(Eglise de Saronno.)

mer une cohorte de beautés égales entre elles, une sainte à demi nue présente sa gorge, deux autres saintes en habits ondoyants se dressent sous les scènes de l'histoire contemporaine où paraissent les Bentivoglio; et, derrière le mur qui ferme cette partie de l'église, des femmes encore, à la fois diverses et pareilles par les rythmes de l'attitude et le charme de la figure, font une couronne céleste.

On quitte, on revient, on s'approche longuement, afin de mieux admirer les détails, après s'être longtemps placé à l'écart, dans l'ombre, pour comprendre les ensembles. Longtemps ? le temps ne compte pas, l'heure s'en va sans qu'on le sache ! Il faut la mort de la lumière, pour avertir du soir, dans cette église où l'on est toujours seul. On surprend, de près, peu à peu, le secret de ce maître. La manière se révèle, la technique apparaît; morceaux joyeux, brossés de verve en une journée, ou bien encore patientes reprises, du bon ouvrier qui, satisfait, retrouvera toutes les libertés, demain, pour un torse, une draperie, une épaule, mais qui s'attache, s'il le faut, dans un visage, dans un habit, aux plus minutieux détails. On croit, tant sa touche est vivante et franche, avoir vu comment il peignait.

Bernardino Luini, *frescante* avant tout, usait dans ses fresques de procédés que nous pouvons pénétrer. Quand on copie, ces recettes d'art se révèlent; d'abord, c'est une touche très forte donnée sur le calque, une touche presque rude, à l'aide d'instruments rigides, de brosses

extrêmement dures, longues, mais étroites; le peintre modèle en plein, surtout les chairs, par des empâtements hardis, menés strictement dans le sens du mouvement, et qui donnent tout l'essentiel; des lumières prises dans les tons les plus fins et les plus fluides, les gris-argent, les rose-pâle, les bleu-lilas, viennent ensuite se jouer sur des ombres d'ocre intense et de violâtre assourdi. Puis intervient un travail très scrupuleux, d'un fini extrême, qui reprend, repasse, toujours expressif parce qu'il va se poser sur des fonds puissants. Enfin, par la retouche à sec, lorsqu'il la juge nécessaire, avec de très légères brosses, dans une virtuosité prodigieuse, il va répandre une fantaisie d'ornements sur les robes, un friselis de rayons sur les chevelures, un brillanté de lueurs douces sur les corps et sur les visages; la dernière fleur est mise, qui s'est conservée à miracle en cette œuvre-ci.

Dernier enseignement que donne le Monastère Majeur : ici se trouvait cette fresque peinte à l'huile par Bernardino Luini, d'après le procédé fameux que Léonard préconisait et qui causa la ruine de la *Cène*; en imitant les recettes du Vinci, Bernardino Luini suivait par un respect aveugle, — et comme Hans Holbein le fit à Bâle et à Lucerne à peu près dans le même temps, — les conseils de Léonard et les exemples du grand inventeur toujours préoccupé de faire une découverte. Cette docilité lui a coûté sa fresque; elle périt, elle s'émietta, comme la *Cène*, plus encore, si c'était possible ! C'est désormais une œuvre morte.

Enfin, une date importante donne une lumière nouvelle

Cliché Alinari.

ANGE PRÉSENTANT LES BURETTES.
(Église de Saronno.)

sur la vie de Bernardino Luini ; cette date, 1530, est tracée dans la chapelle que François Besozzi voulut consacrer, au Monastère Majeur, sur la droite du grand autel ; Luini l'inscrivit à la voussure de la voûte, où il avait peint Dieu le Père entouré d'anges, après avoir composé dans le même oratoire *le Christ à la colonne* et *Sainte Catherine décapitée*. C'est, ce Besozzi, un avocat milanais, qui de son vivant a voulu faire décorer cette partie du temple, « VIVENS POSVIT », dit l'inscription ; il y devait reposer ensuite ; la peinture est datée du 11 août 1530. L'avocat, déjà vieux, est à genoux à gauche du Christ, dans la fresque centrale, et sainte Catherine l'assiste. Besozzi mourut en novembre 1539. La fresque fut composée durant la période même où nous verrons naître et s'achever la grande composition de Lugano. Ceci permet donc de placer sans hésitation les travaux du Monastère Majeur entre 1525, au plus tard, et 1530. On a cette preuve de plus que Luini ne connut jamais la monotonie ni la fatigue. Et ce serait encore en cette année 1530 qu'il aurait exécuté la charmante décoration pour la maisón della Tela, qui a donné au musée du Castello quatorze portraits des Sforza.

Comme à Saronno, l'église entière regorge, ici, de figures accessoires qui sont de lui, ou qui lui sont attribuées. Son fils aîné, Aurelio, et son troisième fils, Pietro, travaillèrent aussi dans ce même lieu. Car Bernardino Luini avait trois fils : quand Lomazzo lui dédiait un sonnet, imprimé dans ses *Grotteschi*, ce ne pouvait être avant 1556 ou 1558 ; car Lomazzo fit cette pièce de vers après avoir

quitté son maître Della Cerva, c'est-à-dire au moins vers dix-huit ou vingt ans ; et Lomazzo naquit en l'année 1538. Bernardino Luini, s'il vivait encore pour recevoir la dédicace, ce qui est peu vraisemblable, devait être extrêmement âgé; ses fils étaient des hommes, et ils lui succédaient dans le métier, sinon dans la gloire; le plat Lomazzo disait :

Vers ce but s'élance
Chacun de vos trois fils, entre lesquels
Evangelista et Pietro sont égaux
Dans l'art de peindre; mais plus grande est ta valeur,
A toi, Aurelio, dont l'âme aspire plus haut,
Ainsi que par tes œuvres, on le voit et l'admire.
Outre que sur la douce lyre,
Tu chantes doucement tes pensers et tes dessins,
Les dépeignant en vers ornés et dignes.
Et, afin que chacun vous reconnaisse,
(Je dirai que) vous êtes tous les trois de poil blond et charmant,
Ainsi que fut l'image de votre père.

Dans ce même sonnet, le long sonnet italien à redoublements, Lomazzo disait encore à Bernardino Luini, après avoir célébré la beauté de ses « lumières luisantes », et les « expressions divines qu'il donnait aux célestes faces » :

Et votre renommée s'élève
Encore plus haut, par l'art de montrer
En vers ce qui vous traverse l'esprit.

Ainsi Bernardino Luini fut poète, lui aussi, dans ce temps où c'était la mode parmi les peintres; on a dit partout que « Luini ne sut jamais que la peinture... tout comme Pérugin, les Bellini, Cima, Carpaccio ». Les rapports entre ces peintres sont lointains ; avec Luini, plus

Cliché Alinari.

LA CRÈCHE.

(Église de Saronno. Lunette du cloître.)

vagues encore. Et vraiment, la poésie explique bien, chez Bernardino Luini, cette suavité profonde du génie, cet art plus subtil, la composition plus diverse et plus raffinée de ses œuvres peintes, et le caractère si noble et si voluptueux de ses figures. On devrait croire à ce que disent les contemporains : quel que soit notre esprit, et malgré toute la science et toute la critique, ils ont sur nous un avantage : ils ont vu, ils ont pu savoir, et ils parlent de ce qu'ils connaissaient, pour des gens qui pouvaient eux-mêmes se souvenir comme eux.

Si l'on veut juger la distance qui existait entre le génie de Bernardino et la piètre dextérité de ses fils, ce serait assez de regarder, au Monastère Majeur même, *Jésus montré au Peuple*, que signait celui des trois fils auquel Lomazzo trouve le plus de talent, Aurelio ; ou simplement, on prendrait l'un de ces *putti*, de ces bambins, de ces angelots, d'une ingénuité si divine, riants, douillets, souples, tels que Bernardino Luini les savait peindre, avec leurs cierges à la main, dans des draperies transparentes, et les agenouillait dans leurs belles petites robes ; et puis, on regarderait, un peu plus loin, ce petit ange qui soulève une draperie : celui-là, déhanché, lissé, l'air vieillot, peint en trompe-l'œil, c'est un *putto* d'Aurelio.

La fin de la vraie Renaissance approchait, même en Lombardie. Aurelio n'avait gardé que l'habileté manuelle, la rapidité de son père, « prestissimo », dit Lomazzo, et aussi la passion de Bernardino pour Léonard de Vinci, car il possédait un petit livre où se voyaient une cinquantaine

de caricatures, et plusieurs dessins au crayon rouge, qui venaient du maître florentin.

A Sainte-Marie-du-Carmel, de Milan, dans une chapelle à gauche du maître-autel, une *Vierge avec les Saints* mérite d'être étudiée, parce qu'elle montre Luini dans la descendance du Bergognone. Le premier des personnages qui figure à gauche et pose un pied sur la marche du trône, ce page revêtu d'un manteau qui fait des plis charmants, c'est à peu près le Saint Protais du vieil Ambroise de Fossano. Le ciel sait pourquoi des auteurs font intervenir, à propos du même Ambroise Bergognone, le Pérugin, dans cette autre église milanaise de Saint-Simplicien, qui montre une si ravissante frise de *putti*, largement brossés par Luini dans sa manière décorative, pimpante et preste.

A Milan, le musée Poldi-Pezzoli et la galerie de la maison Borromée contiennent les meilleurs Luini parmi ceux qui sont peints à l'huile. C'est d'abord, à ce précieux musée Poldi, dans la lumière des jardins et des *cortili*, le *Mariage de sainte Catherine*. La tête de la sainte est d'une chaste majesté, celle de la Vierge d'une candeur voluptueuse, et ce mysticisme des sens, Bernardino Luini ne l'a jamais poussé plus loin ; malgré les soins officieux qui ont passé sur la Vierge et sur l'Enfant Jésus, la beauté de l'œuvre est relativement intacte ; des étoffes voyantes sembleraient montrer — dans ce musée où les Carpaccio sont fameux — quelque influence des Vénitiens sur Luini, si déjà les Foppa, les Bergognone n'avaient laissé voir, ici comme à Brera, des tapis orientaux très chargés en couleur, des

Cliché Brogi.

MARTYRE DE SAINTE CATHERINE (LA COMTESSE DE CELLANT).
(Monastère Majeur à Milan.)

tentures aux tons intenses. Dans ce *Mariage mystique de sainte Catherine*, auprès de la main que la sainte donne à l'Enfant Jésus pour recevoir l'anneau, un paysage doux et riant, pris sans doute aux rives de l'Adda, s'encadre par une fenêtre ouverte.

La Bibliothèque Ambrosienne conserve la préparation en grisaille de *Tobie conduit par l'ange* ; le musée Poldi-Pezzoli possède le tableau. Mais les peintres en panneaux de carrosses qui ont repassé le Foppa (n° 31) se sont acharnés sur ce Luini, d'une composition noble ; cela semble refait, dans l'âpre crudité de ses verts, par un Bernardino dei Conti, plat disciple, créé pour passer à la suite de tous les maîtres, après Foppa, après Léonard, après Luini peut-être.

Quant au *Saint Jérôme* de Bernardino Luini, que l'on attribue à sa jeunesse, cette œuvre ne trahit la jeunesse que par un détail étrange dans la perspective : le saint, dont le regard extatique doit se diriger vers un christ en bois devant lequel il s'est agenouillé pour prier, regarde en réalité dans un plan tout à fait éloigné de cette croix. D'ailleurs, sauf cette bizarrerie, le tableau marque parmi les beaux ouvrages de Bernardino ; le modèle est superbe : c'est un de ces vieillards dont la barbe blanche devient, sous le pinceau de Luini, un miracle de virtuosité.

Les musées milanais sont du reste assez libéraux dans leurs attributions à Bernardino Luini : c'est encore une des ressemblances qu'il conserve avec Léonard de Vinci. Il est permis de passer légèrement sur l'*Hérodiade* de la galerie Borromée, moins bonne que celle du Louvre, pas beaucoup

plus sûre que celle du musée du Belvédère à Vienne ; du moins, plus médiocre que la nôtre, n'a-t-elle pas pour la déshonorer la main surprenante que celle-ci laisse voir à la droite du spectateur. Mais la galerie Borromée possède trois nobles œuvres de Bernardino Luini : deux *Madones*, et une *Suzanne*. Déjà, dans la même collection, une tête de femme, peinte à fresque, est un morceau délicieux ; mais les Madones, l'une si vraiment chaste et d'un mouvement si nouveau, l'autre avec ce divin profil, ces belles joues, fermes et pures, modelées d'une pâte exquise, avec des touches si savoureuses de souplesse, sont au-dessus de tout ; la deuxième Madone penche la tête vers l'Enfant-Jésus ; ses longues paupières s'abaissent dans un mouvement familier à Luini ; personne n'a peint comme lui ces corolles d'un beau regard. Dans cette œuvre, la Vierge est plus vivante que d'ordinaire : oserai-je dire qu'elle apparaît plus femme, et plus sensuelle ? Une perfection délicate et malaisée est atteinte. On croirait que le souvenir de Blanche-Marie de Cellant est revenu sous les pinceaux. Mais, celui de Laura Pelucchi, n'était-ce point assez, et mieux ?

Ne quittons pas le Milanais, sans chercher, parmi les trésors entassés à la Chartreuse de Pavie, des vestiges laissés par Bernardino Luini, et une de ses fresques bien conservée ; les vestiges, c'est ce qui subsiste d'un *Saint Sébastien* et d'un *Saint Christophe*, aux parois du vestibule par où l'on entre dans la grande cour ; même si ces deux personnages ont été peints par Luini, l'endroit où se devinent leurs traces, presque en plein air,

sous un portail qui baigne dans les fossés marécageux d'une plaine lombarde, et qui donnait passage à tout ce qui entrait au monastère, mille causes de ruine expliquent assez qu'ils soient dégradés. Il faut dire que la place même de ces fresques serait une preuve de leur authenticité. Luini se plaisait à peindre dans la lumière adoucie que ménage le demi-plein-air des arcades et des vestibules. Outre la *Crèche* de Saronno, peinte sous le cloître, et la *Vierge* de Lugano, qui était dans une lunette à jour, au-dessus d'un passage, Lomazzo mentionne et décrit longuement une *Miséricorde* peinte par Luini sur la porte de la façade, à l'hôpital milanais de la Charité.

L'injure de l'air et du temps n'a point touché la *Madone* que le peintre avait composée sur la muraille d'une cellule dans le grand cloître de la Chartreuse ; on a voulu donner cette œuvre délicate aux débuts de Luini ; elle paraît appartenir plutôt à sa pleine maturité. Le père du custode actuel, M. Giani, la transféra soigneusement dans la petite sacristie de l'église, à droite, au lieu dit le « Lavabo », et l'encadra dans une porte de marbre sculpté, du style le plus riche et de la Renaissance la plus avancée ; malgré le faux jour que répand sur elle un vitrail, d'ailleurs admirable, on reconnaît les traces d'un « potassage » qui a fait ressortir les bleus et s'évanouir les retouches. Au reste, le moine qui avait cette fresque dans sa maisonnette pouvait contempler, durant ses méditations farouches, un Luini de la belle époque, une peinture mâle et inspirée, très vivement conçue dans le sens de l'expression la plus raffinée : Madone

intéressante et spirituelle, plus recherchée et moins touchante que bien d'autres, mais d'une valeur grande, malgré quelque tendance à la préciosité. L'Enfant Jésus, qui tend les mains vers une touffe de lys, rappelle fort le *putto* divin que montre cette *Vierge à la tige d'ancolie*, passée jadis du palais royal à Madrid dans la galerie Pourtalès.

Dans la rude Bergame, trop rarement visitée par les artistes, malgré l'âpre grandeur de ses églises et de ses forteresses, l'Académie Carrara et la collection Morelli, rassemblées dans un même édifice, contiennent des œuvres désignées comme peintes par Bernardino Luini. Le tableau de la galerie Lochis-Carrara, une petite *Crèche*, montre des têtes hors de toute proportion, la peinture en est maladroite et criarde ; cependant Rio, sous l'empire de sentiments aussi respectables qu'ils sont étrangers à la peinture, l'exalta dans un dithyrambe ; pareil enthousiasme, à propos d'une telle œuvre, est incroyable. L'autre « Luini », celui qui appartenait au « sénateur docteur » Jean Morelli, c'est une *Madone avec l'Enfant et saint Jean* ; pauvre, étriqué, d'une couleur clairette, ce tableau n'est guère à sa place dans cette estimable collection de travailleur, où se détachent, comme deux gloires, le *Lionel d'Este* par Pisanello et le *Julien de Médicis* par Botticelli.

Ce ne sont pas non plus les tableaux de Bernardino Luini qui forment, malgré leur valeur, la plus précieuse beauté de la cathédrale, à Côme. Il faut aller chercher plutôt, dans ce magnifique édifice, les arts de l'architecte et du sculpteur ; c'est là que les Rodari, avec leur opulente fantaisie,

c'est là que tant de savoureux artistes venus de Maroggia, de Campione, pleins de sève et forts de leur terroir voisin, semèrent de tous les côtés les ornements d'un style fier et éclatant ; mais Bernardino Luini, dans ses vastes compositions pour cette église, se servit de la détrempe ou de l'huile ; et maintenant, après tant d'années, la composition magnifique de ces ouvrages, où la pleine maturité du génie s'affirme toujours, ne suffit plus à racheter l'excessive tristesse d'une couleur anéantie ; les cierges fument, sous ce dôme obscur, et l'humidité d'une nef où le lac, tout voisin, pénètre de temps à autre, s'est trop bien combinée, pour ruiner les tons, avec le zèle d'un certain Brisson, lequel repeignit le *Saint Jérôme* en 1851. Dans les *tempere*, l'on découvre déjà la manière qui s'affirme dans les tableaux de chevalet, ces recettes par trop savantes d'une palette recherchée, les ressources exagérées d'un clair-obscur qui vient des écoles célèbres. Cela n'a plus la fleur des fresques. Une gracieuse branchette de jasmin, de houblon, signe çà et là.

Des fresques égales à celles du Milanais, ce n'est pas non plus dans le lugubre Luino, sur les rives du lac Majeur, parmi les fumées des machines, que l'on en pourra découvrir. Le critique de la peinture tessinoise, M. J.-R. Rahn, fait les plus formelles réserves sur les peintures que ce pays attribue à Bernardino Luini ; elles sont si mal conservées, ces pauvres peintures, dans l'église abandonnée, moisie, obscure, de Saint-Pierre-au-Cimetière, près Luino, que la discussion tombe devant elle, faute d'éléments. A tra-

vers la noirceur des cyprès qui pressent l'église, une lueur crépusculaire filtre péniblement, et vient exhumer quelques apparences, un Saint Jean surtout, à peu près vraisemblables. Ces yeux, ces mains, gardent la touche d'un bon peintre. Mais quels sont ces chevaux difformes? Tout au plus, on trouverait ici la transition entre les maîtres anciens de cette contrée et la nouvelle école du siècle qui s'ouvrait : çà et là, de graves attitudes, une tendresse contenue dans le visage ou l'attitude, retiendraient peut-être...

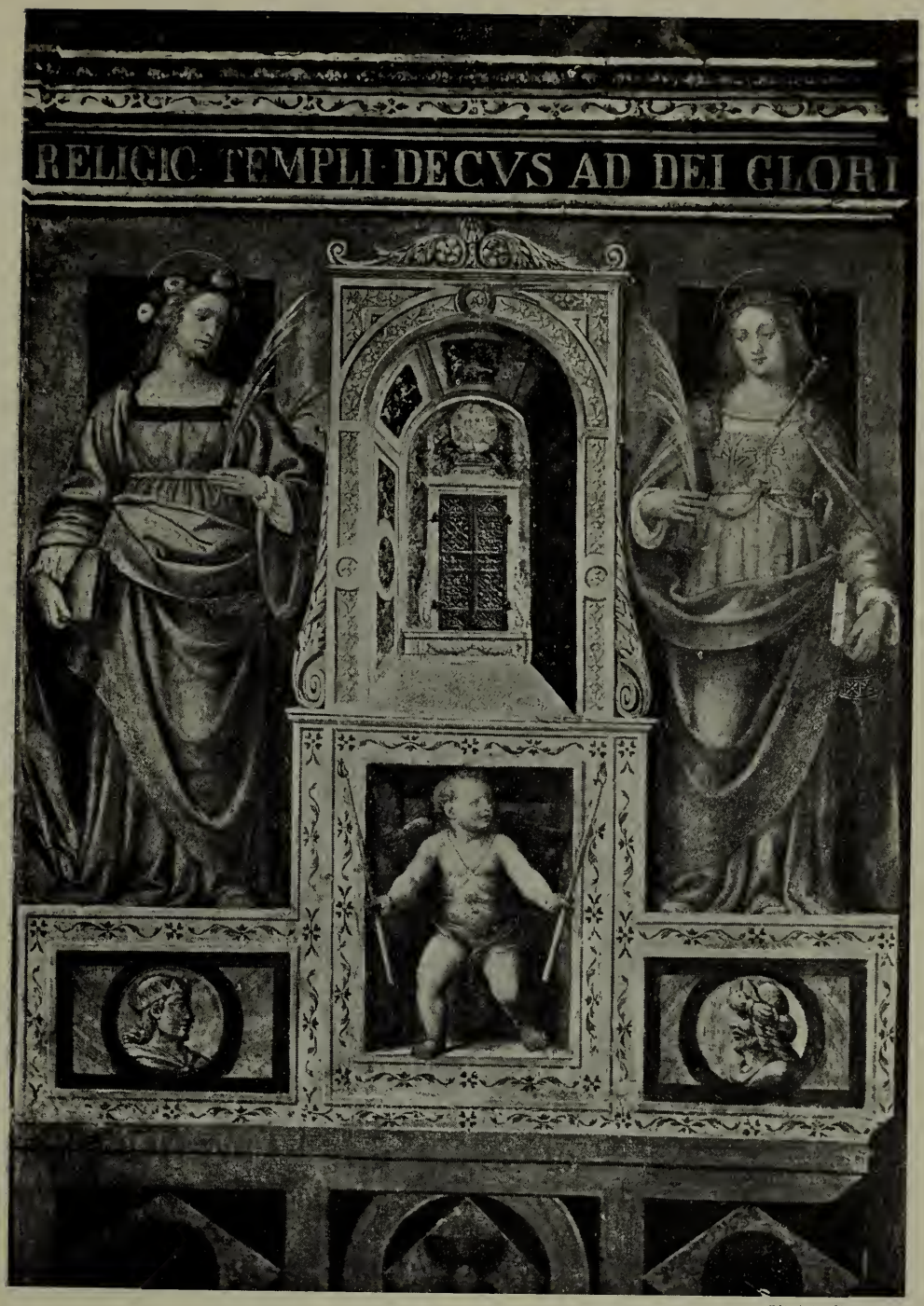
Mais pourquoi s'attarder dans ce sépulcre? Lugano n'est-il pas à quelques lieues?

IV

Et Lugano, c'est pour les fresques de Luini comme un autre temple sacré, rival du Monastère Majeur. Plus encore. C'est l'apothéose même de la fresque, dans la plus vaste et la plus belle œuvre que Bernardino Luini ait laissée.

Le couvent qui donnait jadis asile à Luini subsiste toujours, c'est un grand, bizarre, exécrable hôtel allemand où la seule consolation est qu'on y peut loger dans la cellule même du peintre. Ce monastère glacial est mitoyen avec Sainte-Marie-des-Anges, petite église qui est tout entière emplie par la fresque de Luini. La cloche sonne dans le mur, comme au temps des religieux.

Cette fresque, c'est la *Passion* : au premier plan, avec Jésus en croix entre les deux larrons, la scène capitale du drame surhumain s'étale par douze mètres de largeur, sur



Cliché Alinari.

SAINTE CÉCILE ET SAINTE URSULE.
(Monastère Majeur à Milan.)

l'arcade qui est en face de la porte. En arrière du Crucifié, sur une hauteur de sept mètres, après les personnages du premier plan, et surélevés par une banquette de terrain où s'érigent deux colonnades, ce sont, à la gauche des spectateurs, les épisodes de la vie militante, le Couronnement d'épines et Jésus tombant sous la croix; à la droite, la vie triomphante, la Mise au tombeau et le Christ apparaissant à saint Thomas. Tout au fond, à droite, l'Ascension du Christ, et sur la gauche, le Jardin des Oliviers. Saint Sébastien et saint Roch, entre trois arcades ouvertes au-dessous de la grande fresque, se dressent parmi des prophètes et des inscriptions.

Tout de suite, au premier coup d'œil, dans cet ouvrage colossal, la vie apparaît, les figures semblent animées, prises là, sur la plage, dans les ruelles aux lourdes voûtes; un bourreau, pesant rustre, glabre et frisé, quelque boucher suisse-allemand avec sa veste d'indienne tuyautée; au pied de la croix, à gauche, les fonctionnaires sérieux, syndics de bourgade tout pénétrés d'attention oiseuse, aisément criminelle. A l'extrémité de la fresque, une femme drapée, du plus grand style, tient un enfant sur ses bras et en attire un autre contre elle avec un geste fier; son chien est à ses pieds, un gros barbet de montagne, blanc et touffu.

Dans un crépuscule de tons qui semble pris aux chatoiements des tourterelles, aux couleurs du ciel après que le soleil s'est abîmé, les soirs d'été, derrière les montagnes rudes, éblouissant le Ceresio, le groupe des Saintes femmes se lève, entourant la Vierge Marie; et l'ensorcellement

émane de cette fresque, un charme qui captive, et ramène sans relâche dans cette église ; la Vierge, émaciée et comme effacée par une douleur dont aucune autre douleur n'approche, cette femme qui voit mourir son fils, cette sainte qui voit expirer son Dieu, tandis qu'elle s'évanouit, elle a derrière elle une petite femme pâle, aux lourds cheveux blonds, et du plus pur style antique, à demi cachée par le voile vert bleu qui fait un linceul de cendre à la mère de Jésus-Christ. Jamais un être qui défaille sous les tortures de la vie, de l'exécrable vie humaine, ne fut peint avec la puissance d'amour meurtri, de mal suprême, que Bernardino Luini sut répandre sur ce visage de Notre-Dame des Douleurs. Ah ! ce maître du sourire est aussi le maître de la tristesse, il sait l'ingénuité divine des sentiments souverains, et les gestes, et les figures des créatures trop frappées et d'une passion trop profonde pour être autre chose que vraies. Les tresses blondes de la femme qui est derrière la Vierge, il les prend à ses paysannes du Tessin. Deux cariatides, superbes sœurs de la femme qui s'entoure de ses enfants, étendent comme un lit de leurs draperies autour de la Vierge, qu'elles protègent.

Une piété, une pitié, sans limites, ces deux mots que l'Italien confond presque en un seul, resplendissent dans cette couronne de femmes. Les nobles draperies se mêlent, douces à voir, si fraîches depuis l'an 1529 ; ceux-là même qui accusaient Luini de peindre « grossièrement » le mettaient au rang des maîtres en l'art de draper.

La tête de la femme qui soutient le bras de la Sainte-

Vierge se détache sur la croix du Bon Larron ; et le regard monte naturellement jusqu'à ce martyr dont une résignation poignante incline la tête, pendant que le Mauvais Larron, Caïn crucifié, conserve sa révolte de corps et d'âme et contourne ses membres en gestes rebelles. Le Christ est calme, et l'expression se trouve graduée sans recherche, sans emphase. Un tendre vol d'anges entoure la croix de ses chairs blondes, de ses têtes blondes, fluides comme une auréole. Et, symbole de la brutalité romaine, signe des soldats et des juges, l'étendard se dresse au-dessous avec la devise S P Q R. C'est dans ce groupe que l'on trouve, à cheval, le centurion qui partageait avec le Christ l'admiration arrachée à Jean-Paul Lomazzo.

Luini montre dans cette fresque comment se composaient ses types principaux, avec quelles secrètes épreuves et quelle série d'essais : la tête de saint Jean, si chaude et pathétique, l'une des premières où s'attache le contemplateur qui s'éprend de cette œuvre, les traits s'en trouvent esquissés par deux fois, dans les visages de compassion perdus au milieu des autres groupes ; et ces satellites, qui sont la chenille d'un type divin, ce sont deux goujats, affairés au supplice, mais ce sont aussi les seuls, entre tous ces hommes de sang, qui lèvent la tête vers Jésus.

La figure vraiment sublime, c'est sainte Madeleine. De toutes ces âmes muettes, c'est elle qui touche le plus. « Elle fut, disait la Légende Dorée, auprès de la croix, lors de la Passion. » Elle est tout près, aux pieds du Christ, en face du gibet, sa chevelure ruisselant d'un voile que rattache

une bandelette, mais qui est repoussé, crevé par ses cheveux triomphants; ceci relègue au rang des coiffures banales tout ce que d'autres maîtres ont posé sur des fronts quelconques. La magnifique créature est vraiment cette « Marie-Madeleine de race très noble, châtelaine de Madalon, descendante des anciens rois ». Ses grandes mains — car Bernardino Luini comprend la beauté des mains fortes, comme celle des larges bouches et des faces puissantes, — ses mains d'un robuste dessin sont éployées comme deux ailes ; elle s'est vouée à celui que l'Église catholique lui fait nommer le Dieu de son salut, *Deus salutis meae!*

Sur la pierre où est plantée la croix, un personnage, dont la tête est plus petite que la main de sainte Marie-Madeleine, un adolescent, un petit génie, est placé, frère du Saint Jean, et, plus encore, du Bacchus si chers à Léonard de Vinci. Au bas de la croix, au centre du drame chrétien, Bernardino Luini pose, entre la Marie-Madeleine et le crâne symbolique en croix sur des os, cette image de la Renaissance, un jeune satyre païen.

Les deux saints qui sont figurés au-dessous de la grande fresque font voir, dans le Saint Sébastien, la science et l'amour du nu, si rarement mis en œuvre par Luini, et, dans le Saint Roch, l'autre extrême, toute la concentration de la vie et de la pensée dans un visage. Dans le Saint Sébastien, outre le beau corps vainqueur du supplice, Luini se plaisait à peindre, de même que dans le Saint Jean, cette forme fière du menton chez un être humain jeune, imberbe, musculeux, lorsque la tête se relève pour regarder au ciel,

et que le triangle superbe du maxillaire se dessine dans la chair robuste. Dans le mystérieux Saint Roch, à l'intense mélancolie, ravagé par tous les fléaux, on prétend reconnaître le portrait même de Luini, jeune encore, et pressé par l'existence difficile : les boucles des cheveux retombent sur un front large et obstiné, l'œil est aigu, la face maigre ; une lèvre énergique se dessine sous la courte barbe frisée.

Est-ce là vraiment le jeune Bernardino Luini, le fugitif de la Pelucca, dont le vieux Luini se serait ressouvenu, dans une étape de son âge mûr, auprès du monastère qui enferma Laura Pelucchi, religieuse du même ordre franciscain dont les moines employaient le peintre ? Ne dit-on pas aussi, dans ce pays, que Luini fixa l'image de Laura Pelucchi dans la *Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean*, qu'il peignit pour le cloître, et qui se trouve maintenant dans l'église ?

Cette Madone figurait à la place qu'occupe aujourd'hui, dans l'hôtel du Parc, une lunette à jour, percée au-dessus de la porte qui conduisait du cloître au réfectoire, avant que le monastère fût déshonoré par l'auberge. Elle est datée « BERNARDINO LVINO MDXXX ». Quant à la grande fresque, elle porte, auprès de la main qu'élève le Saint Roch, le millésime MDXXVIIII ; et elle fut payée à Luini la somme de deux cent quarante-quatre livres impériales et huit sous ; elle a près de cent mètres carrés, elle renferme un monde de personnages. Voici les comptes, que j'imprime en français pour la première fois, je pense : « L'an 1529, au mois

de juillet. Dom Baptiste de Somazo a compté à maître Bernardino de Luyno, peintre, pour prix de sa Passion, peinte dans ladite église, £ 15. — Ytem, en décembre, donné £ 25. — Le 18 juin 1530, Dom Hélias Brochi a compté à M. Bernardino de Luyno, peintre, £ 84, 4 sols. — Le 19 juin 1530, donné à M. Bernardino de Luyno, pour un grand habit, £ 70, 4 sols. — It. l'an 1533, par Dominique-André Pochobello, compté à M. B. de L., peintre, pour solde complet de l'œuvre de la Passion, £ 50. — Total : £ 244 et 8 sols impériaux. » Ainsi, le paiement fut fait en quatre années. Bernardino Luini était approvisionné par les moines. D'après les conventions ordinaires, ils lui fournissaient tout ce qui était nécessaire à ses fresques, et tous les frais de la peinture étaient à leur charge. Il achetait seulement, par leur intermédiaire, ses vêtements et ce qui suffisait pour son entretien. Aussi, durant toute sa vie, il hanta de préférence ces calmes et commodes asiles des monastères. Il y trouvait, au milieu d'une indifférence très nécessaire au travail de l'artiste, l'allégement de tout souci matériel. En outre, la peste ou la guerre lui faisaient rechercher ces refuges, dans un siècle si terrible pour la Lombardie. Ne voit-on pas, à Sainte-Marie-des-Anges, une fresque votive contre la peste ? Et partout, dans les églises ou les musées, il reste d'innombrables Saint Roch, des Saint Sébastien ; or, selon les « prescheurs » du temps, « la peste vient de saint Sébastien » et saint Roch en guérit.

Alors si la légende est vraie, voici dans ce saint qui montre le ciel, dans ce pestiféré dont la jambe étale un bubon,

Cliché Brogi.

HIPPOLYTE SFORZA, SAINTE AGNÈS, SAINTE SCHOLASTIQUE ET SAINTE CATHERINE.

(Monastère Majeur à Milan.)

le portrait du jeune peintre à la vie bohémienne que fut Bernardino Luini ; ensuite, là-haut, sous le casque du centurion, voici l'homme fait, le peintre devenu célèbre, marié peut-être, en tout cas père de trois fils ; il a la barbe pleine, et le visage plus sévère. Quant au vieillard, c'est l'apôtre, c'est le saint aux yeux subtils, le docteur de l'antique loi, avec sa lèvre rasée, sur une barbe floconneuse ; toutes les œuvres capitales de Luini l'ont montré. Il est permis de croire que Luini voulut se peindre, à Lugano, sous la forme triple de sa jeunesse, de son âge viril, et de la vieillesse où il était alors entré ; mais on pourrait supposer aussi, puisque l'on nous assure que ses trois fils lui ressemblaient si fort, qu'il a simplement pris autour de lui ces modèles familiers, dont cette idée assez naturelle explique à la fois les intimes ressemblances et les différences légères.

Disparaissant dans cette gloire de la grande fresque, il y a ici la *Madone* dont j'ai parlé, une *Cène des Apôtres* et, dit-on, un *Ecce homo*, toutes œuvres secondaires. Dans la *Cène*, la tête d'un vieillard intéresse, et aussi le geste du Saint Jean; le vieillard, c'est toujours celui que l'on croit être Luini, et saint Jean séduit le regard, par cette attitude qu'il a pour incliner sa tête sur « la poitrine du Pontife miséricordieux, cette poitrine lumineuse et douce où dormit Jean le Bien-Aimé ». On a travaillé au dégagement d'une chapelle, et ce serait encore pour découvrir un Luini ; mais la médiocre valeur de l'*Ecce homo*, tout au plus vraisemblable pour Aurelio Luini, rend plus

que douteuse la valeur des autres trouvailles dans cette église.

Il y a mieux, à Lugano. Dans l'ancienne maison Vedani, possédée en 1896 par M. Guidi, je trouvais un fragment de fresque admirable ; ce Luini subsistait naguère, assez abîmé par le temps, dans une ancienne écurie, qui servait jadis aux moines comme chapelle ou comme parloir ; car, cette maison Guidi fut, elle aussi, un monastère. Le centre de la peinture, que l'on a pieusement réappliquée sur la muraille d'un salon, est bien conservé.

Entre deux anges délicats, aux figures d'adolescents modelées avec une perfection raffinée, aux longues tuniques drapées à miracle, Notre Seigneur Jésus-Christ est crucifié, la tête un peu plus inclinée que dans la grande *Passion* de l'église Sainte-Marie-des-Anges, mais d'ailleurs semblable et fait assurément d'après la même esquisse ; un des anges tient le roseau avec l'éponge dans une main, et de l'autre il montre son Dieu ; le second des anges dessine son doux profil entre la lance qui a percé le flanc du Christ, et qu'il supporte en sa main droite, et le calice, le Saint-Grâl mystique, élevé dans les doigts de sa main gauche pour recueillir le sang de la plaie divine : il n'ose pas le regarder, ce sang qui coule dans le vase vermeil. Une forme indécise flotte dans la pénombre et les lézardes ; c'est ce qui subsiste de la Sainte Véronique ; elle tient à la main, — une main qui perce les ténèbres, — le voile où Jésus imprima sa face ; à côté de l'ange au Saint-Grâl, une autre sainte, très pareille à l'une

Cliché Alinari.

MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE.
(Musée Poldi Pezzoli à Milan.)

des femmes qui sont dans la grande fresque, joint les mains dans un geste de douleur fervente, et sa figure amaigrie aux yeux plaintifs se tourne vers la blessure du divin Maître. Les tons de cette belle relique, trésor inconnu qui paierait toutes les peines d'un voyage dans l'inhospitalier canton, sont gris, lilas et mauves, la touche est pleine et libre; les nus, les visages et les draperies sont d'une exécution charmante, et certainement Luini devait exécuter cette page délicieuse dans les mêmes années où son génie passait du Monastère Majeur à Sainte-Marie-des-Anges.

Nos musées ne possèdent rien de pareil, et leur dénûment est probablement sans espoir. Les fresques du Louvre ont perdu la fleur du ton et de la touche. Il n'y a qu'un morceau minime pour représenter, à Paris, Bernardino Luini *frescante* : c'est la jolie tête de femme au bandeau rouge, avec le doigt sur les lèvres, qui vient du legs His de la Salle.

Quant à nos Luini peints avec l'huile, celui que montra le Salon Carré n'est pas le meilleur; pour l'Italie, il ne serait même pas bon. L'Enfant Jésus est semblable à celui que l'on voit dans le *Mariage de sainte Catherine* au Musée Poldi-Pezzoli. Dans l'autre tableau où figure la Sainte-Vierge, les tons rouges et verts de ses vêtements sont d'une belle conservation. Mais c'est encore la *Salomé* qui, malgré cette terrible main, à droite, que le cadre coupe, et qui ressemble à un billot, conserve le mieux sa noblesse. Elle vaut mieux que la jolie, mais incertaine *Hérodias* du Belvédère à Vienne, en Autriche, mieux

que la médiocre *Hérodias* du Musée Borromée à Milan; mais, en revanche, elle est inférieure à l'*Hérodias*, d'une étrange finesse, que montre, à Florence, la Tribune des Offices. Comment Florence, avec ce tableau magnifique, expose-t-elle dans les petites salles une *Vierge* d'un ton criard, vulgaire et invraisemblable ?

Naples, aussi, garde un Luini de la plus parfaite période, une *Madone avec l'Enfant auprès d'une touffe de lys*. Et il y a d'autres Luini célèbres, ceux du Musée de l'Ermitage à Pétersbourg, celui de Madrid, celui qui de chez le cardinal Fesch a passé dans la galerie Alphonse de Rothschild. Mais je n'ai pas trouvé l'occasion de voir ces tableaux. Je n'en dirai rien : parler d'un tableau sans l'avoir étudié, d'un livre sans l'avoir lu, d'un pays sans y avoir fait un séjour, c'est affaire à d'autres, et je ne sais pas ce métier. L'*Hérodias* de Florence, et l'*Hérodias* de Paris sont les dernières œuvres que je puisse nommer ici comme authentiques. Je sais qu'il est en Angleterre, à la National Gallery, des tableaux donnés à Luini. En mars 1894, M. John Ruston exposait quatre saints : *Sainte Anne*, fort belle si la gravure en dit vrai, *Sainte Catherine d'Alexandrie*, un fade *Saint Étienne*, et un *Saint Georges*, qui rappelle le *Saint Roch* de Lugano ; ces quatre grands morceaux figuraient à l'Exposition d'Art italien à Londres. Et l'on sait de reste avec quelle ardeur continuent les achats de l'Angleterre et ses études sur l'Italie. Elle paraît surtout sensible aux œuvres vastes.

Plus petites, les *Hérodias* des musées français et floren-

Cliché Alinari.

LA PASSION DE NOTRE SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST.
(Église de Sainte-Marie-des-Anges à Lugano.)

tins ont souvent été données à Léonard de Vinci. Comme Léonard, qui faisait une Sainte Catherine d'Alexandrie avec Catelina de San Celso, l'Hérodias milanaise, Bernardino Luini faisait une Sainte Catherine d'Alexandrie avec la comtesse Blanche-Marie de Cellant. Comme Léonard, Bernardino Luini peignait les Hérodias ambiguës et perverses. Imitation ? Point du tout ; mais tradition d'un même temps. Il n'est pas juste d'attribuer à un maître, à un Raphaël, par exemple, ainsi que je l'entendis faire par un grand théoricien, M. Louis Ménard, la création d'un type artistique : celui de la Vierge-Mère ; car ce type se trouve, avec des qualités aussi fortes, chez tous les autres grands artistes dont le Sanzio fut contemporain, et dans ceux qui le précédèrent immédiatement. De même, il n'est pas juste de donner à Léonard l'invention des clairs-obscurs étranges, des profonds sourires, des visages aux lignes molles et voluptueuses ; c'est la nature et c'est la race de Lombardie que l'on décrit, bien naïvement, tandis que l'on s'imagine découvrir un mystère prestigieux.

En vérité, pour comprendre que chacun des deux maîtres, si étrangement confondus ensemble, fut un homme d'un caractère unique, et un génie libre d'attache, regardons leur image et souvenons-nous de leur vie.

Le portrait du Vinci par lui-même, ce dessin qui jamais ne sera surpassé, se conserve à la Bibliothèque de Turin. Tête de mage et de prophète, avec des yeux surnaturels dans la caverne des orbites ; et, sous la coupole du crâne, la face creusée par les méditations universelles et par les

traces d'une vie presque surhumaine ; une blancheur étrange encadre tout cela.

Bernardino Luini, car nous accepterons le vieillard traditionnel de ses fresques, celui que tant de légendes lombardes ou tessinoises reconnaissent pour son image, Luini, c'est un vieil ouvrier de l'art, blanchi sous le métier, mais vigoureux encore, capable d'abattre, en un an, et de mener ensemble les fresques du Monastère Majeur et la fresque de Sainte-Marie-des-Anges. Pour celui-ci, la carrière s'est passée à peindre, seulement à peindre, toujours à peindre. Il n'a point, comme Léonard, cherché tous les secrets pour exprimer son vaste rêve, il n'a point pris et rejeté la peinture, selon qu'elle lui donnait ou non le moyen de saisir l'expression toujours fuyante, d'esquisser une ombre, un profil du mystère poursuivi sans relâche ; il n'a point douté, dédaigné ; sa poésie ne voulait que décrire ce que son pinceau figurait, et ses sonnets ne montreraient point, si nous les possédions encore, le vers si triste du Vinci :

« J'ai pleuré ce que j'ai désiré, quand je l'eus ! »

Bernardino Luini continuait fidèlement la tradition de ses vieux maîtres, de Foppa, du Bergognone. Léonard de Vinci réside à Milan durant seize années, au moment où Luini formait son talent, et Bernardino saura prendre les enseignements du Vinci, les fondre avec les qualités originales qu'il possède, et le Vinci lui rend hommage jusqu'à le mêler à ses œuvres, l'un dessinant, l'autre peignant.

Cliché Alinari.

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN-BAPTISTE.
(Église de Sainte-Marie-des-Anges à Lugano.)

Ce serait une rare audace, ou la méconnaissance entière d'un peintre qui n'est pas un peintre de musée, mais de pays et de sanctuaires; oui, ce serait une sotte phrase d'école, que de confondre avec une œuvre rare et restreinte comme celle du Vinci, l'œuvre prodigieuse de Bernardino Luini. L'artiste doit être fécond, beaucoup peindre, beaucoup sculpter, beaucoup écrire; s'il érige ses impuissances en vertus, c'est diplomatie, ce n'est pas génie. Luini fut prodigue et inépuisable. Et puis, sa technique même est profondément différente de Léonard. On a très heureusement dit que « Luini, tout en prenant à son maître ce qu'il y a de suave, de gracieux et de tendre, a su cependant conserver un style et un faire très personnels. Ses enfants se font aisément reconnaître des enfants du Vinci. Mais c'est surtout par l'exécution que Luini se distingue de Léonard. Son dessin moins précis, sa touche plus fondue et moins légère, notamment dans les ombres, ont rompu avec toutes les traditions du xve siècle. »

Le plus beau dessin de Luini que la France possède appartient à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, à Paris. C'est un Enfant Jésus embrassant le petit Saint Jean-Baptiste, étude à la pierre d'Italie, pour la *Sainte-Famille* que possède le Musée de Madrid.

Les dessins de Luini sont d'ailleurs très rares; ceux que le désordre chronique et concerté du Louvre permet de voir exposés sont des plus contestables. Le Musée de Dijon exhibe une médiocre copie à l'huile, ou tout au moins une œuvre affreusement repeinte, et l'on y attribue à Luini un

dessin au crayon sur papier bleuté, tête de femme tournée à droite, qui autorise tous les doutes.

Enfin, pour quitter Léonard et l'écarter de Luini, où sont dans l'art et dans la vie de Bernardino Luini, les inquiétudes sans trêve, les échappées prodigieuses du Vinci, dans toutes les sphères de l'activité humaine ? Pour l'infatigable artisan, rien de tout cela n'existe. Luini, si novateur dans ses procédés, c'est, pour la manière de vivre, un de ces vieux maîtres qui conservent en Lombardie la même tradition que les anciens de Florence ; on a sa « boutique » de peintre, sa *bottega*, ou bien l'on va dans les châteaux, dans les églises, avec son attirail et ses acolytes, et l'on travaille en conscience, du lever au coucher du jour.

Luini sent, avec son instinct d'artiste, qu'il est doué pour voir la nature et la peindre sous l'aspect de la fresque, par l'intuition rapide d'une vie colorée, ardente : il fait des fresques sans relâche.

La Bible, l'Ancien Testament et le Nouveau Testament, la Vie des Saints (à peine un peu de mythologie païenne tout au début), toutes ces histoires lui sont présentes sous leur forme éternelle ; c'est-à-dire qu'elles existent vraiment pour lui, et de son temps, et sous les apparences mêmes des êtres qu'il voit vivre. Ce sont ses fils, ce sont les femmes dont le charme l'a troublé ou transporté, qui forment le peuple de ses fictions ; ce sont les enfants qu'il caresse ou les vieillards dont il partage la promenade et la causerie ; ce sont, à Lugano, les filles de Campione ou de

FRESQUE DE LA MAISON GUIDI A LUGANO (Tessin).
(Découverte et publiée par l'auteur en 1896.)

Maroggia, qui, durant la composition, reviennent passer dans son rêve; si peu variées au fond, et tellement diverses dans les apparences que leur imprime ce fort génie, les créatures qui s'achèvent et deviennent éternelles en apparaissant à l'esprit du peintre, renaissent et se multiplient dans ses figures idéales.

Comme l'époque est troublée par les pestes et par les guerres, Bernardino se réfugie là ou l'on peut peindre sans être menacé, pestiféré, chassé; tout ce qui pourrait déranger sa tâche, il aura soin de l'écarter, par des violences s'il le faut, par le meurtre et la fuite. Il aime les cloîtres, qui lui assurent le repos de l'existence, les églises, dont les murailles neuves sont un champ vaste et libre pour la pompe joyeuse des scènes imaginaires, les moines, chez qui la vie matérielle est toujours prête, et qui obligeraient l'artiste à se servir d'eux, s'il avait la moindre envie de refuser des offices aussi commodes. Les moines payent assez mal, mais ils logent, ils protègent, ils nourrissent. Les matériaux mêmes sont préparés souvent par eux. Vivre en un monastère, avec la liberté de travailler, n'est-ce pas le mieux pour un bon ouvrier d'art ?

Bernardino Luini a des fils; ils seront ouvriers avec et après lui. Seulement, il y a une chose qu'il ne peut leur enseigner : c'est le génie. Ils seront célèbres d'autant plus vite, et ils vivront plus heureux que lui.

Car il est un esprit subtil, et son regard le dit; il a l'âme inquiète, ce qu'on entrevoit de sa vie le prouve. Les hommes venus après lui ne l'aiment guère, ils saluent

cependant un poète dans ce peintre ; il fait des vers, qui se perdirent, et il raisonne. Aussi Lomazzo, mal instruit sur l'antiquité, mais d'autant plus fier de parler à l'antique, le range parmi « les grands peintres gymnosophistes », avec Michel-Ange, avec Gaudenzio Ferrari et le Bronzino. Vasari vante « sa courtoisie et son amour pour son métier ». Les quelques mots venus de lui, grâce aux miettes de l'histoire, se rapportent à ce métier tant aimé et si longuement : « Ainsi qu'au temps de nos pères, Bernardino Lovini souloyt dire, aussy luy, qu'un peintre sans perspectifve, c'estoit autant comme un docteur sans grammaire. »

Sa vie incertaine et troublée, au dehors, comme le temps même où il la vécut, harmonieuse et sûre au dedans comme l'œuvre majestueuse dont elle fut le prétexte, sa vie de peintre et d'homme apparaît seulement par les dates inscrites sur ses ouvrages et par les figures de ses fresques. N'est-ce pas assez ? N'est-ce pas même, pour un artiste de génie, la vraie manière, la plus forte et la plus fière, de survivre (1) ?

(1) Les développements d'ordre purement scientifique et les références bibliographiques, qu'on ne saurait donner ici, se trouvent dans les articles publiés par la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XXII, p. 89-107, 306-319 ; t. XXIII, p. 25-38, 229-243 et t. XXX, p. 189-194 (années 1899, 1900 et 1903).

TABLE DES GRAVURES

Le Bain des Nymphes (Palais-Royal à Milan)..... 9
Sainte Catherine déposée au tombeau par les anges (Musée de Brera. Milan 13
La Vierge, l'Enfant Jésus, saint Antoine et sainte Barbe (Musée de Brera..... 17
Mariage de la Vierge et de saint Joseph. Personnages du cortège (Musée de Brera). La Vierge et saint Joseph (Musée de Brera)..... 21
La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste (Musée de Brera)..... 25
La Vierge avec l'Enfant Jésus, sainte Marthe, saint Jean et une nonne (Musée de Brera)..... 29
La Présentation de Jésus au temple (Église de Saronno)..... 33
L'Adoration des mages (Église de Saronno)..... 41
La Vierge et l'Enfant Jésus (Détail de la fresque précédente) .. 45
Le Roi mage Melchior (Détail de la fresque précédente)..... 49
Un Page (Détail de la fresque précédente)..... 53
Jésus au milieu des docteurs (Église de Saronno)..... 57
Tête de vieillard (Détail de la fresque précédente)..... 65

La Sainte-Vierge (Détail du *Mariage de la Vierge*). (Église de Saronno.) 73
Sainte Catherine (Église de Saronno) 77
Ange présentant les burettes (Église de Saronno) 81
La Crèche (Église de Saronno. Lunette du cloître) 85
Martyre de sainte Catherine (Comtesse de Cellant). (Monastère Majeur à Milan.) 89
Sainte Cécile et sainte Ursule (Monastère Majeur à Milan) 97
Hippolyte Sforza, sainte Agnès, sainte Scholastique et sainte Catherine (Monastère Majeur à Milan) 105
Mariage mystique de sainte Catherine (Musée Poldi-Pezzoli à Milan) 109
La Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ (Église de Sainte-Marie-des-Anges à Lugano) 113
La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste (Église de Sainte-Marie-des-Anges à Lugano) 117
Fresque de la maison Guidi à Lugano (Tessin), découverte et publiée par l'auteur en 1896 121

TABLE DES MATIÈRES

I. — Ce que l'on sait sur le nom et la vie de Luini. — Les origines de son art. — Les procédés de la fresque. — Premières œuvres, à Milan, à la Pelucca. — La beauté lombarde. — Le retable de Legnano..... 5

II. — Luini au Musée de Brera ; à l'Ambrosienne..... 39

III. — Luini à Saronno ; à Milan, dans le Monastère-Majeur ; à la Chartreuse de Pavie ; à Bergame ; à Côme..... 60

IV. — La grande fresque de Lugano, à Sainte-Marie-des-Anges. — Autres ouvrages. — Un Luini inédit. — Les Musées d'Europe. — Luini et Léonard de Vinci. — Conclusion..... 96

6430-05. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

DATE DUE

DEC 26 1994

OCT 16 2003

OCT 25 2003

NOV 15 2003

DEC 09 2003

DEMCO 38-297

Harold B. Lee Library
3 1197 00032 6402
Utah Bookbinding Co. SLC, UT 12/16/03 163

12/03